

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Pintura



**La palabra en el espacio plástico occidental. Estudio
de causas, efectos e interpretaciones**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

José Manuel Gayoso Vázquez

Director

Manuel Parralo Dorado

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-694-0760-8

© José Manuel Gayoso Vázquez, 1996

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Pintura



BIBLIOTECA U.C.M.



5308288694

LA PALABRA EN EL ESPACIO PLÁSTICO
OCCIDENTAL. ESTUDIO DE CAUSAS, EFECTOS E
INTERPRETACIONES

Tesis doctoral realizada por:
José Manuel Gayoso Vázquez



Dirigida por:

Dr. D. Manuel Parralo Dorado

Catedrático de Pintura IV y Director del Departamento de Pintura de la
Facultad de Bellas Artes
Madrid, 1996



INDICE GENERAL.

Dedicatoria.....	VI
Agradecimientos.....	VII
Introducción.....	XI
Antecedentes.....	XIX

I PARTE.

LA ADQUISICIÓN DEL LENGUAJE, DE LA ESCRITURA Y DEL ARTE....	1
La escritura y el arte en las primeras civilizaciones.....	3
Arte y escritura; un origen indiferenciado. Semasiografía.....	5
La logografía: un importante salto evolutivo en la escritura.....	8
La conquista fonográfica.....	9
El arte y la escritura en las culturas jeroglíficas.....	10
A.- Los sistemas logosilábicos.....	19
Mesopotamia y la escritura cuneiforme.....	19
B.- Los sistemas silábicos.....	21
C.- Los sistemas alfabéticos.....	23
EL ARTE DE LA ANTIGUEDAD OCCIDENTAL.....	28
ARTE GRIEGO.....	28
ARTE ETRUSCO Y ROMANO.....	43
Arte etrusco.....	43
Arte romano.....	50
ARTE PALEOCRISTIANO.....	61
ARTE BIZANTINO Y PRERROMÁNICO.....	68
ARTE MEDIEVAL.....	82
I.- ROMÁNICO.....	82
II.- GÓTICO.....	98
RENACIMIENTO Y MANIERISMO.....	108
I. RENACIMIENTO.....	108
II. MANIERISMO.....	125
LAS EXPERIENCIAS DEL BARROCO Y EL ROCOCÓ.....	131
I. La experiencia dirigida barroca: el espacio verbalizado.....	131
II. El Rococó.....	153
EL SIGLO XVIII. NEOCLASICISMO.....	161
El pensamiento estético del Neoclásico y las posibilidades plásticas de la palabra.....	161
EL SIGLO XIX.....	180
El final Neoclásico.....	180
Romanticismo.....	181
El realismo. La superación de la palabra plástica por la elocuencia del artista.....	188
El Prerrafaelismo. Moral y religiosidad.....	193
Simbolismo.....	194
El modernismo.....	198
Esteticismo e Impresionismo.....	199
Vitalismo.....	204
EL SIGLO XX.....	210
1. Fauvismo (210). 2. Expresionismo (216). 3. Cubismo (225). [a) El collage cubista.231. b) Los papiers collés.232]. 4. Orfismo (235). 5. Futurismo (240).	

Primeros caligramas de Apollinaire (249). 6. Vorticismo (252). 7. Dadaísmo (254)
 8. Surrealismo (268). 9. Bauhaus (277). 10. Suprematismo (285). 11. De Stijl (286).
 12. Constructivismo (290). 13. Nueva Objetividad (Neue Sachlichkeit) (294)
 14. Expresionismo abstracto (295). 15. Informalismo (300). 16. Cobra y
 la Internacional Situacionista (303). 17. Fontana y el espacialismo (309).
 18. Klein y el Nuevo Realismo (310). 19. Arte Cinético (312). 20. Fluxus (313).
 21. Pop Art (318). 22. Minimalismo (330). 23. Hiperrealismo.333
 24. Arte conceptual (335). 25. Happening, Performance, Body-Art y Environment
 (342). 26. Arte Procesual, Earth Art y Antropológico (348). 27. Arte e ideología
 (353). 28. Arte de los años ochenta: Transvanguardia italiana, Neoexpresionismo
 alemán, Graffiti y Nueva pintura americana (355).

II PARTE.

¿POR QUÉ TRANSFORMARSE EN UN ESCRITOR? (MOTIVACIONES DEL ARTISTA).	360
Mínimos textuales.....	370
La palabra invisible (370). Sólo una letra. La inicial y la abreviatura (370). Una sólo palabra (372)	
El lector-espectador.....	379
TIPOLOGÍAS EXPOSITIVAS TEXTUALES.....	385
Ejercicios de caligrafía. El juego caligráfico.....	385
Tipos fríos, asépticos.....	388
LOS LUGARES DE LA ESCRITURA. PALABRA Y ESPACIO.....	392
Las salas de exposiciones. El espacio apropiado.....	392
El espacio generado por la palabra escultórica.....	395
La palabra escultórica.....	400
Lingüística económica. Un reflexión desde la escultura.....	403
La escultura poética.....	404
El medio natural y el jardín.....	405
Lugares específicos.....	408
LITERATURA PLÁSTICA.....	410
El libro en su plasticidad.....	410
Los Diarios.....	414
La biblioteca.....	417
El archivo.....	418
EL INFLUJO DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.....	420
Críticas a los medios de comunicación.....	421
Publicidad.....	426
Los medios de comunicación de masas como depósito de ideas, medios, soportes y procesos.....	432
La televisión como soporte artístico.....	442
La cuestión informática: un escribir virtual.....	444
PINTAR SOBRE PALABRAS. ESCRIBIR SOBRE IMAGENES.....	446
Pintar sobre palabras.....	449
Escribir sobre imágenes. Fotografía y texto.....	450
Revisando a Atget: la palabra suple al hombre.....	454
Sin palabras. La voz del espectador.....	454
Voyeurismo fotográfico anotado.....	455
La insuficiencia significativa de la fotografía.....	459
PROPUESTAS DE SENTIDO.....	464

Nomotetas y logotetas.....	464
Nomotetas.....	466
Logotetas.....	468
Documentalistas y monumentalistas.....	474
RUIDO Y SILENCIO. SUS POSIBILIDADES COMUNICATIVAS.....	479
Escritura y ruido. La estrategia de la legibilidad. Borrar, tachar, fragmentar.....	479
Escritura y ruido (479). Ilegibilidad (480). Borrar y fragmentar (483).	
Tachar (485).	
El silencio y la escritura.....	488
El silencio obligado (488).	
Soluciones al silencio.....	491
El silencio como secreto.....	492
El espectador ante el silencio.....	494
UR-SPRACHE (LENGUA ORIGINARIA Y/O LENGUA UNIVERSAL),	
LENGUA PERFECTA Y LENGUAJE PRIVADO.....	496
Ur-sprache (lengua originaria y/o lengua universal).....	496
Lengua perfecta.....	498
Lenguaje privado.....	498
EL LENGUAJE EN LA TINIEBLA. POSIBILIDADES DE TRADUCCIÓN.....	500
La multiplicidad de lenguas.....	500
Enfrentarse a la traducción.....	500
Comunicaciones extraordinarias.....	504
Problemas de una traducción 'indocumentada'.....	507
Condicionamientos de la traducción.....	507
Soluciones posibles al problema de la traducción.....	512
CUERPO Y LENGUAJE.....	521
El tatuaje de la escritura.....	521
OBJETOS Y SUJETOS. NOMBRAR.....	529
La relación del Hombre con la Cosa mediante el Lenguaje.....	529
La disolución de la relación entre las cosas y sus nombres.....	530
La intermediación quebrantadora de las imágenes: Magritte.....	532
¿Una solución al problema?	536
J. Kosuth y las posibilidades plásticas de restitución del lenguaje.....	536
Sobre los nombres.....	543
La firma: posesión y autenticidad. Las posibilidades significativas de una firma.....	546
La firma como asignación de poder y posesión (548). Otras implicaciones del firmar (549).	
ARTE, ESCRITURA Y COMPROMISO SOCIAL.....	551
Nuevas formas para el arte comprometido.....	551
Cuestiones sociopolíticas. Cuestiones generales, regionales y particulares.....	557
Cuestiones generales.....	558
La reivindicación feminista (563). Contra el racismo (567). El sida (568).	
Cuestiones regionales.....	569
Cuestiones particulares.....	574
ARTE Y CIENCIA.....	581
Arte y matema.....	585
Contabilizar el tiempo, contabilizar la vida (586). Rodeados de cifras (589).	
La escritura y el tiempo.....	592
Tiempo expuesto (592). Biografía y autobiografía. Nuevas posibilidades de redacción desde el arte (596). Interpretación de la historia (607).	

Cinetismo (609)	
Arte y cartografía.....	614
Arte, escritura y medicina.....	623
Arte y arqueología.....	625
JUEGOS DE PALABRAS (Y TAMBIÉN DE IMÁGENES).....	629
El entronque lúdico literario del arte.....	643
La literatura como inspiración del arte (644). El texto artístico como poesía (648). Asumiendo la forma visual de la poesía (651). La poesía y el lugar (652). La poesía y las cosas: poesía objetual (657).	
CONCLUSIONES.....	662
Índice de fotografías.....	676
Bibliografía.....	685

A mis padres: Amable y María.

AGRADECIMIENTOS.

En primer lugar he de hacer constar mi más afectivo reconocimiento a todos aquellos investigadores que han reparado, con anterioridad a mi humilde pero sincera aportación, de manera más o menos profunda, en el fenómeno aquí estudiado. Mucho es lo que debe la presente tesis a todos ellos y, en todo momento, ha sido mi deseo respetar con el máximo de fidelidad sus visiones, ideas e informaciones.

La presente tesis fue realizada merced a una Beca de Formación de Personal Investigador de la Universidad Complutense de Madrid, es por ello que, desde aquí, quiero dejar constancia de mi más sincero reconocimiento al Vicerrectorado de Investigación de dicha Universidad y a los miembros del tribunal adjudicador de las mismas, ya que sin este respaldo la presente tesis no hubiera podido realizarse.

A las diversas instituciones en las que he recabado información, y muy especialmente a la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la U.C.M., el centro de documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, y a la Biblioteca Nacional, deseo expresarles mi mayor reconocimiento en la persona de sus respectivos directores vigentes en el momento de la búsqueda documental : Dña. Ángeles Vián Herrero, D. José María Valle Inclán y Dña. Carmen Lacambra, por la atención y solicitud que me han sido prestadas en todo momento de la investigación por el grupo de profesionales que dirigen y a los que hago extensivo tal agradecimiento.

Sin la ayuda concienzuda y generosa de muchos otros la realización de esta tesis habría sido prácticamente imposible. Aún a sabiendas de que su cita aquí sería enormemente larga, quiero citar preferentemente al Doctor en Derecho D. José Ramón Ónega López, por el apoyo prestado a mi ilusión de realizar la carrera de Bellas Artes; al Doctor por la U.C.M., y actual Jefe del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de La Universidad Federal de Río de Janeiro, Dr. Paulo Houayek; a los Doctores Ricardo Cárdenes Cárdenes, Agustín del Valle Garagorri, Ricardo Echegaray Fraile y Ángel Rojas Martínez, quienes desde los primeros momentos de esta tesis me mostraron su incondicional apoyo tanto moral como intelectual; especial mención he de hacer de la Dr. Manuela Domínguez Culebras, sin cuyos consejos en materia de informática y diseño esta tesis hubiera sido un cúmulo caótico de información.

Entre los amigos y colegas que, con su frecuente trato en charlas, diálogos y disfrute de la vida, me aportaron conocimientos enriquecedores, he de citar preferentemente a Pilar Montero -por sus afinados consejos estéticos y bibliográficos, en especial sobre Heidegger y Wittgenstein-; a Teresa Pajares -por la inmerecida estima que me profesa y sus acertados consejos sobre diversos aspectos del trabajo de elaboración-; a Isabel Arroyo Gómez -compañera y amiga, que hemos coincidido al encarar diversos problemas de investigación-; a José María Aznar Clavería, Jorge González Arribas, José Antonio Bosch Pérez e Ismael

Gallego Puchol -compañeros y amigos durante los estudios de Licenciatura y que, aún habiéndose visto mermado nuestro trato cotidiano por cuestiones profesionales y por la realización de esta tesis, nuestra sincera amistad permanece vigente en latencia-; a Mariano Pintado Mateos -por sus múltiples consideraciones y amistad-; a E. Aymará Sánchez Martínez -por comunicarme su exuberante alegría vital en los momentos difíciles durante el desarrollo de la investigación-, a María de los Ángeles Bringas Rasines -Secretaria del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes en estos momentos y prometedora investigadora en Literatura Comparada, por su asesoramiento administrativo-. También he de citar muy especialmente a Ingrid Pulido Bazarte de quien he recibido auxilio en la traducción de voces jergales británicas, así como diversos apuntes y comentarios sobre las relaciones entre arte y matemática avalados por sus estudios de Arquitectura. También he de citar a Antonio Barrilero Portomeñe, Line Emmerechts, Sergio Herce, Tracy Louise Jackson, Masanori Kobayashi, Mary Paz López, Eduardo Lupo, Juan Cruz Modrego García, los hermanos Antonio y Javier Ramos, Luiggi Ricci, Jun Shinozuka y Tine Smets.

A la familia Lombardero Pin cuyo interés por mis estudios ha sido constante y en múltiples ocasiones he recibido muestras de su mayor consideración yendo más allá de los naturales lazos familiares que nos unen.

A todos los Profesores y Catedráticos de Universidad a cuyos cursos de Doctorado he asistido. Asimismo, he de incluir aquí a todos los Maestros, Profesores y Catedráticos de los que he recibido enseñanzas desde mis inicios educativos -de los que, desgraciadamente, algunos de ellos ya no se cuentan entre nosotros- y de la que esta tesis debe considerarse humilde deudora. Igualmente he de hacer extensivo mi agradecimiento a los alumnos que han cursado la asignatura de Pintura IV de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, con los que he mantenido contacto en mi etapa de Colaborador Honorífico y posteriormente como Ayudante, entre los que he encontrado amistades duraderas y que con su interés constante por el estado de mi tesis me han demostrado su apoyo y aprecio recíprocos.

He de destacar mi más sincero reconocimiento de gratitud al Dr. D. Manuel de la Colina Botello, Tutor de la presente tesis que, con la amabilidad y diligencia que le caracterizan, ha atendido con creces mis solicitudes; al Dr. D. Jesús Rodríguez Sánchez, por su constante interés por mi trabajo y sus acertados consejos documentales y bibliográficos, en especial sobre las relaciones entre espacio plástico y literatura, ofreciéndome además su desinteresada amistad y experiencia.

Es menester agradecer anticipadamente al Tribunal de Tesis que se conformará, la asistencia al mismo, así como las atenciones con que me regalan al encarar la ardua y pesada lectura de esta tesis.

Y, como es habitual en este tipo de trabajo de investigación, el agradecimiento supremo ocupa el párrafo final: al Director de la presente tesis, el Dr. D. Manuel Parralo

Dorado, Catedrático y Jefe del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la U.C.M., quien depositó en mí toda su confianza en un momento en el que esta tesis era escasamente una idea, simple, informe e indocumentada; que a lo largo de su proceso mantuvo una dedicación resuelta y constante, apoyo ya no sólo en la investigación sino en los más entrañables aspectos afectivos; acciones todas ellas de las que siempre seré deudor.

A todos los aquí citados, y a otros muchos a los que me debo pero cuya cita se haría casi infinita, les expreso mi más leal reconocimiento pues a ellos se deben los aciertos de esta tesis, y de la de cuyos errores y faltas sólo a mí debe reconocérseme la culpabilidad.

Cuando emprendas el viaje hacia Itaca
pide que el camino sea largo (...)
(Kavafis)

INTRODUCCIÓN.

"¿Oh palabra mía, sálvame!

(I. Bachmann; Rede und Nachrede).

Esta tesis fue iniciada hace cinco años, provechosos, quizá no del todo aprovechados. Como muchas cosas importantes de la vida el momento inicial del encuentro con el tema se nos hace desconocido actualmente: no sabríamos decir con precisión cuando ni como surgió.

Si desde siempre el canon había sido que la percepción de una imagen posibilita su verbalización, lo que aquí pretendemos es darle la vuelta a esto. "El ojo escucha", decía Paul Claudel. Por otra parte se ha constatado que todo lo que vemos nos obliga a leerlo, sea lo visto, la realidad, una acción, una imagen, o la palabra, tanto oral como escrita¹; aunque, como advierte Walther J. Ong, debemos estar advertidos de los límites cualitativos de lo escrito, pues no todo lo escrito es literatura². Los términos 'texto' y 'lenguaje' serán así un tanto difusos y los aplicaremos tanto a la palabra como a la imagen. En el texto aparecerán suficientemente diferenciados y allí donde se encuentre ambigüedad se ha pretendido jugar con ella y será fácilmente apreciable en la disertación.

Por otra parte, los dibujos que acompañan a un texto suelen ser tomados comunmente como decoración, no siempre como información complementaria sino como descanso en la lectura³. La indiferenciación entre los campos interpretativos es refrendada por L. Pignotti: "La civilización de la palabra y de la imagen, como universos de comunicación particulares,

¹"La historia de las técnicas de desciframiento de las escrituras crípticas son un buen ejemplo de esta paradoja. Si los investigadores no hubiesen visto en los trazos incomprensibles la sombra de una vida que se vela a sí misma, jamás hubiésemos sabido nada de ellas". Anna Poca; *La escritura*. Montesinos. Barcelona. 1991, p.63.

²"Not all written texts are 'literature' in this basic sense, and no pure oral composition as such can be 'literature'". En *Interfaces of the Word*. Cornell Univ. Press. Londres. 1977, p.275.

³"A great deal can be learned from examination of relationship of pictorial illustration to the word and to communication in general.

In a manuscript culture, which has already committed the word to space but with relatively low intensity, very little exact information is deliberately communicated with the help of pictures, which, even when they contain exactly rendered representations of natural objects, tend to be decorative rather than informative in intent. In medieval manuscripts, illustrations do not generally demonstrate or clarify what is in the text but rather provide welcome distraction from the labor of reading. Medieval stained glass does convey some story-type information, but it remains basically decorative, a far cry from the kind of information-bearing illustration which one finds in a post-typographic manual or, finally, in *La Grande Encyclopédie* de Diderot and his associates, from which there is not equivalent and indeed no demand in a manuscript culture.

As the work of Lynn White, E. H. Gombrich, W. M. Ivins, and others makes clear, texts which verbally describe machines or processes, primitive thought they may be, are steadier and more reliable and more viable than the explanatory illustrations which in a manuscript culture may occasionally accompany them. Technical illustrations are of course very difficult and expensive to reproduce by hand accurately and intelligently, even when concerned with such simple things as the difference between the leaves of white and yellow clover". (Walter J. Ong; *The Presence of the Word; Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. Univ. of Minnesota press. Minneapolis. 1981, p.50-51).

son ya concepciones anacrónicas y la poesía visual se perfila como símbolo artístico de una no lejana civilización verbal e icónica al mismo tiempo"⁴, e incluso por el gran defensor de la oralidad en nuestro siglo: Walter J. Ong quien señala la imprescindibilidad de la escritura: "We are most abject prisoners of literature culture in which we have matured. Even with the greatest effort, contemporary man finds it exceedingly difficult, and in many instances quite impossible, to sense what the spoken word actually is. He feeds it as a modification of something which normally is or ought to be written"⁵: Así que con el Roland Barthes de Elementos de semiología dejamos sentada la inseparabilidad de las prácticas de designación humana⁶, algo que ya antes había apreciado Titianov cuando dijo que las palabras son signos, como también lo son los objetos mismos y las imágenes.

Barthes, asimismo, considera que la mezcla de sistemas enriquece la dicción al tiempo que precisa su reversibilidad, es decir, la posibilidad de diferenciación y análisis de cada uno por separado⁷, pero, al mismo tiempo, advierte que no hay posibilidad de emisión desligada de la escritura: "(...) pese a la invasión de las imágenes, la nuestra es más que nunca una civilización de la escritura". Ya no sólo es imposible la creación de un sistema comunicativo de imágenes independiente del lenguaje, sino que cualquier intento ha de realizarse en esa parte activa del lenguaje que es la escritura. Podrían ser constadas múltiples disensiones a esta declaración pero escogemos al ya citado L. Pignotti quien refrenda la vinculación con lo verbal de toda lectura pero observa que, paralelamente existen otros códigos⁸; en realidad no es negar a Barthes, sino reordenar lo dicho de diferente modo para sacar conclusiones paralelas.

⁴Lamberto Pignotti; Nuevos signos. Fernando Torres Ed. 1974, p.153.

⁵The presence of the Word. Univ. of Minnesota Press. Minneapolis. 1991, p.19. Vicente Muñiz Rodríguez en su libro Teorías del lenguaje en la expresión religiosa (Monte Casino. Ins. Gaudium et Spes. Salamanca. Zamora. 1975, p.33) lo dice con mayor claridad: "Nuestra cultura actual desprecia el poder de la palabra en favor de la escritura. La desconfianza ante el dolo y la traición hace que no baste el simple apretón de manos o, mucho menos, la palabra dada. Esta, como dice el adagio, se la lleva el viento."

⁶"En semiología, donde hay que enfrentarse con sistemas mixtos que comportan materias diversas (sonido e imagen, objeto y escritura, etc.) sería oportuno agrupar todos los signos, en cuanto a que se fundan en una única e idéntica materia, bajo el concepto de signo tópico". (Elementos de semiología. Alberto Corazón. Madrid. 1971, p.49.

⁷"Los sistemas más interesantes (...) son sistemas complejos en los que se insertan sustancias diferentes" (Elementos de semiología. Op. cit., p.32) y "De esta forma nos encontramos frente a dos sistemas de significación que se insertan uno en otro y que, al mismo tiempo, están 'desligados'." (Elementos de semiología, p.91). Barthes en esto sigue a Croce, quien ya había dicho, comentando las ideas de arte total (Gesamtkunstwerk) de Wagner, en Estética de la expresión y lingüística general (Eds. Francisco Beltrán. Madrid. 1912, p.536. Esta edición posee un cuidado prólogo de Miguel de Unamuno), que "las artes singulares como tales tienen su perfección, pero que mayor es la de las artes reunidas, a pesar de las transacciones y de las concesiones circunstanciales impuestas por el conjunto: que las singulariza, bajo otro aspecto, tienen mayor valor y que, finalmente, para la realización del concepto del arte son necesarias las unas y las otras" Lo que supone una defensa de la integración en beneficio del producto que emitía, la opera, enraizándose con el pensamiento estético musical del siglo XVIII.

⁸"(...) sin salirnos del terreno verbal, para 'leer' un mensaje no basta sólo el código lingüístico, hay que referirse a un sistema, a una pluralidad de códigos. según esta observación ahora ya parece posible una lectura en clave comunicativa de los fenómenos visuales de nuestro tiempo como la pintura abstracta, la informal, el op art, etc.

Mario Praz sugería la posibilidad de expresar los mismos mensajes por diferentes medios; Gombrich también cree esto y así nos lo explica: "Me temo que en primer lugar debo reducir ligeramente la importancia que generalmente se atribuye al artista y al pintor en este proceso de descubrimiento. Desde luego, es cierto que los artistas, al estar interesados profesionalmente en la experiencia visual, han desempeñado un papel relevante en el descubrimiento de aspectos imprevistos del mundo visible. Pero no hay ninguna razón intrínseca por la que tales descubrimientos deban codificarse en cuadros y no con palabras"⁹. José Luis Pardo, en el mismo sentido dirá: "La imagen visual actúa como legitimadora de la palabra"¹⁰; nosotros apostamos también por la reversibilidad; creemos que la dirección contraria, desde la palabra a lo visual es posible; y en otro de sus trabajos añade más efectivamente: "La Pintura, la Escritura y el Pensamiento son diferentes medios de producir el mismo efecto, la *réalisation* o la *ex-presión* de las cosas singulares"¹¹.

Pero la idea germinal que conduce esta tesis también posee detractores y, en rigor, deben ser citados. Curiosamente, nuestro genio literario por excelencia, Cervantes, realizó una defensa de la potencialidad de la imagen a la que desvinculaba de cualquier enlace con textos lingüísticos, así habla del pintor Orbaneja, que de tan mediocre que era, después de pintar algo tenía que incluir un cartel escrito diciendo lo que había pintado¹². Diderot critica las "pinturas verbales" (Crítica al Salón de 1767) y coincide con su contemporáneo Lessing, a pesar de que ha sido constatado el desconocimiento que había entre ambos¹³.

Desde el elogio de la efectividad comunicativa de la imagen, muchos observan que esta se vale por sí sola y consideran el apoyo textual como una torpe redundancia; así Henri Focillon, en *La vida de las formas*, observa "La mas rica colección de comentarios y escritos de artistas imbuídos de su arte, los más hábiles en pintar con palabras, no pueden sustituir la más insignificante obra de arte"¹⁴. En la misma línea de Focillon, pero dentro de lo que podíamos llamar el estudio de una tecnología de la comunicación, Michel Denis considera la superioridad demostrativa y de fijación de la imagen: "(...) el mejor recuerdo de los dibujos frente al de las palabras se explica por el hecho de que los dibujos tiene un mayor número de índices distintivos que las palabras correspondientes"¹⁵.

⁹Ernst Gombrich; *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza. Madrid. 1987, p.29.

¹⁰José Luis Pardo. *La banalidad*. Anagrama. Barcelona. 1987, p.27

¹¹José Luis Pardo. *Sobre los espacios: Pintar, escribir, pensar*. Eds. del Serval. Barcelona. 1881, p.130.

¹²Por mucho que hemos buscado en su producción esta referencia no hemos podido hallarla; ni tan siquiera sabemos si el tal Orbaneja fue un personaje real o ficticio. La noticia de esta manifestación cervantina ha sido obtenida de un artículo del político y sólido intelectual Joaquín Leguina en un artículo publicado en prensa diaria ("Con azúcar es peor". *Diario 16*. Jueves 25 mayo 1995, sección de Opinión).

¹³Diderot. *Escritos sobre arte*. Siruela. Madrid. 1994. En la Introducción de Guillermo Solana Díez, p.XII-XIII:

¹⁴H. Focillon; *La vida de las formas y Elogio de la mano*. Xarait. Madrid. 1983, p.10.

¹⁵M. Denis; *Las imágenes mentales*. Siglo XXI. Madrid. 1984, p.171.

Entonces surge un problema esencial: cómo percibir el texto (escrito-dibujado). Existen opiniones que rechazan cualquier similitud entre la interpretación de una palabra y de una imagen; así Francisca Pérez Carreño cuando señala "Leer una palabra es también interpretarla, aunque sea casi automáticamente. Leer es interpretar cuando estamos en posesión de un código, según el cual desciframos cada una de las imágenes del texto. Algo que no es posible hacer ante una imagen. En estos términos, entender una imagen es realizar un tipo de tarea quizá más parecido a la interpretación segunda de una novela."¹⁶. Evidentemente sí existen diferencias entre una y otra disposición interpretativa; mientras que los sentidos de un texto literario, los que el autor quiere dar a la generalidad del texto, son percibidos inmediatamente dentro del texto mismo, en la imagen existe una interpretación más difusa, más libre; es el caso comentado por Vicent Furió sobre el *Guernica* de Picasso que al ser interpretada cada figura por Larrea este lo hizo con una nomenclatura diferente a la dispuesta por el pintor, aun cuando el texto no varió, pues el crítico sabía el programa del mensaje. La resolución a este equívoco y a la diferencia tratada ahora ha sido emitida por Gombrich al concretar el campo interpretativo: "Nuestros sentidos no nos fueron dados para aprehender formas, sino significados"¹⁷. Apreciando la posibilidad de un "contenido ideal", Jacques Derrida, en *Márgenes de la filosofía*¹⁸, disuelve diferencias entre el texto literario y el texto plástico al existir un elemento regulador en todo texto: lo que conocemos por "sentido", aun cuando sí existe una especialidad para cada género de mensaje¹⁹. Por otra parte en el ensayo de Susan Sontag contra la interpretación se constata la posibilidad de ingerencia de cualquier idea, soporte o medio dentro del arte ("We must learn to see more, to hear more, to feel more. In place of hermeneutics we need an erotics of art") proporcionando una experiencia plurisensorial (erotización de la percepción artística) lo que posibilitaría una aprehensión contraria a la visión retórica de la hermenéutica gadameriana. aun conociendo esta opinión, consideramos que tanto la postura gadameriana como la de Sontag tiene sus pros y sus contras, por lo que resulta más enriquecedor una visión mixta que reuna ambas.

Metodología de análisis.

Que arte y escritura hayan entrelazado sus registros e itinerarios ha servido en gran medida a los historiadores como fuente de información fidedigna, aclarando aspectos más o

¹⁶F. Pérez Carreño; *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Visor. Madrid. 1988, p.16.

¹⁷E. Gombrich; *La imagen y el ojo*. citado por V. Furió en *Idas y formas en la representación pictórica*. Anthropos. Barcelona. 1991, p.170.

¹⁸Cátedra. Madrid. 1989, p.355.

¹⁹"Ideólogos' francese tras la senda de Conillac, elaboran una teoría del signo como representación de la idea que en sí misma representa la cosa percibida. La comunicación desde este momento sirve de vehículo a una representación como contenido ideal (lo que se llamará el sentido); y la escritura es una especie de esta comunicación general. Una especie; una comunicación que comporta una especialidad relativa en el interior de un género." (*Márgenes de la filosofía*. Cátedra. Madrid. 1989, p.355).

menos oscuros; pero lo que vamos a estudiar nosotros en este trabajo será, de manera muy somera, la historia de esta confluencia. Hemos de advertir, desde un principio, que consideraremos aquí el arte en su sentido ampliado, abarcando todas las manifestaciones realizadas por el hombre que habitualmente son tenidas como artísticas e ignorando suposiciones de algunos autores que consideran que el hecho artístico como tal, vinculado a una conciencia estética autónoma, no se inicia hasta el siglo XV.

Un primer problema que se nos ha planteado es cómo analizar el texto plástico-lingüístico. La existencia física de la obra proporciona una multiplicidad interpretativa que, en el caso de las obras con escrituras, se amplía en extremo. Generalmente hemos utilizado una visión que pudieramos llamar suprasegmental, que contempla el texto -palabra+imagen- como algo cerrado y terminado en origen, aun cuando las interpretaciones posteriores sean infinitas; es por ésto que se consideran primordialmente las opiniones del autor sobre su obra y las de aquellos críticos que la conocen en profundidad al tiempo que respetan la voluntad del creador²⁰, presuponiéndose, asimismo, por una parte, una función de totalidad aún cuando el texto se nos inspire parcialmente -como frecuentemente aparece también la imagen-, y por otra, como una estructura infinita pero discontinua.

Múltiples son las ciencias de la comunicación en las que cimentaremos el discurso que vamos a acometer. Frecuentemente ha sido insinuado que una buena metodología de investigación para este trabajo podría ser la semiótica, pero, aún siendo quizá la más cercana a nuestras expectativas nunca será la determinante. Ello es así en orden a construir un texto no mediatizado por ninguna visión concreta a priori pues, en resumidas cuentas, lo que tratamos de exponer es una pluralidad de visiones configuradas por un espíritu poético. La semiótica creía en la posibilidad de hacer del estudio del signo lingüístico una ciencia; pues apreciaba, en palabras de Julia Kristeva²¹, "ese 'intercambio de aplicaciones' entre las ciencias que el materialismo racional de Bachelar ha sido de los primeros en pensar, y se sitúa en la conjunción de varias ciencias, producidas a su vez por el proceso de interpretación de las ciencias". Por contra, la semiótica propugnada por la citada investigadora norteamericana ignora la posibilidad de una cientificación del texto: "Esta zona de la actividad social parece quedar relegada a la ideología, cuando no a la religión"²². Posteriormente ha señalado que la conciencia de tal relación comenzó ya con Comte y Durkheim, para quienes, desde visiones relativas a la producción y al trabajo social, la lengua se configuraba como "instrumento de la comunicación social", y desde la misma lingüística Saussure consideró que el signo es "exigido

²⁰Esta metodología aséptica no se mantiene perfectamente, pues, como sostiene Th. Adorno cuando analiza la obra de Kafka, y especialmente la conocida voluntad que el artista deja en su testamento por la que solicita la inmediata destrucción de su obra -algo que el albacea no cumplió y le hemos de agradecer-, la obra de arte adquiere una total independencia de su creador, y la opinión que éste de sobre su obra terminada no es ni más ni menos afortunada que la que pueda dar el resto de sus contempladores.

²¹J. Kristeva; *Semiótica* (1 y 2). Fundamentos. Madrid, 1978, vol.1, p.24.

²²Kristeva; op. cit., p.30.

por el contrato social"²³. Barthes también ratifica esta desvinculación del espacio literario con las visiones científicas, técnicas, del texto, pues este no es un objeto inmovil que se somete indiferente a análisis metódicos. Esa misma idea, que supone la necesidad de una reflexión sobre el lenguaje desde criterios no filológicos, desde criterios de filósofo -desde el hombre que desea conocer- es la que pone en juego Emilio Lledó en sus obras sobre la escritura. En algunos momentos del presente estudio, especialmente al principio del mismo, estuvimos muy cerca de arrojarnos al abismo de una especulación desde aspectos lógicos y formales. Múltiples han sido los determinantes que nos han impedido caer en esto, pero quizá sea la visión de George Steiner, pensador de temple clásico, el que con mayor eficacia nos ha servido de paracaídas. En su obra *Después de Babel* comenta decididamente: "No es seguro que los esfuerzos por establecer una anatomía completa y totalizante del lenguaje por medio de instrumentos formales y lógicos sean algo más que un ejercicio intelectual, y a menudo esclarecedor sólo en el plano ideal"(p.145), y aquí hemos seguido su consejo. "No soy ni filólogo ni lingüista -añadió Salinas-. Nunca he mirado el idioma desde la vertiente científica."; suscribimos aquí esta manifestación de Salinas, quien no hacía apología de la ignorancia sino que reivindicaba la valoración intelectual del uso del lenguaje, de un uso adecuado y normativo.

Por todo lo antedicho, no existe ningún rigorismo de sistema; se carece de una línea de adscripción ideológica concreta en los campos tratados; cualquier pensador -filósofo o artista- es bueno independientemente de la casilla en la que sea incluido o se auto-incluya. Los extremos tiende a la complementación. Sin embargo, aun siendo pretendida una asépsia informativa, tal utopía jamás es posible pues, por mucha libertad que nos den o nos arroguemos, ella misma tiene cierto grado de coerción. La documentación manejada, su elección, conocimiento o ignorancia, conforman ya de por sí una ideología.

La primera parte del trabajo configura un recorrido rápido y metódico en el que se ha pretendido atender a los múltiples aspectos del pensamiento, la ciencia y el arte de cada época. Tratar de situarnos en una actualidad informada nos ha hecho indispensable la introducción de esta parte; y si no ha sido omitida aquí su redacción es debido a la ausencia de noticias de ninguna obra que realice un estudio histórico exhaustivo, aunque han sido hallados tanto resúmenes como estudios de momentos cronológicos determinados. Todo la pretensión de rigor de esta parte ha generado una densificación demasiado alta de los contenidos -desde la enunciación de lo que todo el mundo sabe hasta la culminación de emisiones de algún que otro hallazgo (recuperaciones) de pensamientos olvidados- lo que puede condicionar una dicción un tanto farragosa, por todo esto se deja a la voluntad del lector su lectura exhaustiva, suponiendo por nuestra parte que la segunda sección de esta tesis es validada por sí sola. Supimos así cosas que ya preveíamos pero necesitábamos que otros nos las dijeran con sus palabras

²³Citados por Kristeva; op. cit., p.88.

(documentación); supimos cosas nuevas y vimos en ellas su sencillez; aportamos (quizá) otras, algo nuevo. También se advierte que esta tesis es una 'tesis de artista' y si se cita un número considerable de pensadores es debido a que la filosofía (ciencia del conocimiento: doble ciencia) aspira a la explicación del espacio vivido en su pluralidad de manifestaciones, si bien sabemos que muchos creadores han rechazado su auxilio por considerarla complicada para explicar la sencillez estética -es el caso de Bataille-, y no sólo artistas, pues el filósofo del siglo en lo concerniente al lenguaje, Ludwig Wittgenstein la abandona en 1918 por confusa. No hay por tanto ninguna intención filosófica en nuestro discurso.

Julia Kristeva²⁴ aporta a este respecto una historia de la escritura hasta el Renacimiento más mediatizada, en la que, conjugando brevedad con efectividad, nos aporta una idea concreta de la forma de entendimiento que, a través de la historia, el hombre ha poseído de este medio de expresión, de su poder comunicativo, religioso, socio-político, etc., de sus etapas de movilidad e inmovilidad, de la figura del copista, de su relación con la oralidad, ...²⁵. La tesis doctoral de Loreto Blanco Salgueiro, dirigida por José Luis Tolosa, observa también esta necesidad pero la dirige -como nosotros también hacemos- a prácticas pictóricas (segunda parte) si bien nos diferencia que ella ha recurrido a la suya propia y nosotros a la de artistas concretos a través de nexos temáticos.

En la exposición histórica tampoco han sido atendidos los consejos de Philippe Sollers, quien se oponía a la idea de una historia lineal y progresiva; el método lineal escogido atiende a dos razones: en primer lugar porque lo dicho por Sollers ya no nos pilla desprevenidos pues cualquiera que haya analizado una figura histórica, una etapa concreta o un hecho histórico determinado convendrá con nosotros en que la linealidad se difumina, las ideas de las personas cambian y se adaptan a la época al mismo tiempo que ésta es adaptada a nuevos modelos, mientras que los hechos no son totalmente fijos sino interpretables y su conocimiento rara vez total. En segundo lugar se recurre a esa metodología expositiva por la comodidad que supone utilizar una "plantilla" por todos conocida, pequeños envases en los que se arroja un material que, como veremos, no alcanza un alto grado de especificidad sino que se mantiene en generalidades clave que ayuden a entender desde una amplia perspectiva los precedentes históricos del fenómeno especulado y que, como ya advertimos, se detendrá de manera particular en las producciones de, aproximadamente, los últimos treinta años. Pero esto pertenece ya al corpus desarrollado en la segunda en donde se hilvanarán unos caminos temáticos que, en su conjunto, aspiran a ofrecer una visión de la realidad actual

²⁴El texto de la novela. [1970]. Lumen. Barcelona. 1974, p.199-

²⁵La misma autora, J. Kristeva, en su obra publicada el año anterior, 1969, El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística (Fundamentos. Madrid, 1988, p.13), constata la variabilidad con que ha sido interpretado el lenguaje en general a través de la historia: "Cada época, cada civilización, conforme al conjunto de sus conocimientos, de sus creencias de su ideología, responde de diferente manera y considera el lenguaje en función de los moldes que la constituyen".

Metodología expositiva.

La cantidad de citas documentales quizá a muchos lectores les puede parecer excesiva - las tesis convertidas en "casas de citas", como en cierta ocasión escuché en boca del emérito psicoanalista J.L. Pinillos- pero aquí en ningún momento pretende ser relleno u ocultación, sino que atienden a objetivos concretos: en el transcurso del desarrollo de las hipótesis suponen, amén de un firme apoyo, un aval documental en las disertaciones; por otra parte suponen un ejercicio sincero de gratitud, ya que considero que debemos un gran respeto a la herencia cultural que recibimos y que jamás mi dicción puede alcanzar las altísimas cotas de la suya²⁶. Philippe Sollers en *La escritura y la experiencia de los límites*²⁷ trae a colación un precepto de Mallarmé que se ha cumplido hasta límites insospechados: "Todos los libros contienen la fusión de algunas repeticiones contadas"; Sollers precisa: "los libros [...] se escribirán unos a otros". Desde luego no será una maldición sino la constatación de que los problemas siempre han sido los mismos, aunque las respuestas varíen según los tiempos. "Sé lo que saben las palabras - decía S. Beckett²⁸-, las cosas muertas, y todo ello forma una pequeña y bonita suma, con un comienzo y una mitad y un final, como en las frases bien construídas y en la larga sonata de los cadáveres. Y no tiene mucha importancia que diga esto u otra cosa. Decir es inventar. sea falso o cierto. No inventamos nada, creemos inventar, evadirnos, cuando en realidad nos limitamos a balbucear la lección, los restos de unos deberes escolares aprendidos y olvidados, la vida sin lágrimas, tal como lloramos". Opiniones contrarias al apoyo excesivo en la cita también son posibles. En *La lengua absuelta*²⁹, la primera parte de la trilogía autobiográfica de Canetti, la madre de éste le aconseja desligarse de la lecturas favoreciendo las experiencias personales: "No, ninguno de los dos, ni Isaías ni Jeremías, pero para tí se han convertido en poses. Tu te contentas con mirarlos, y con ello te ahorras todo lo que podrías experimentar por tí mismo. es el peligro del arte. Tolstoi lo supuso. Todavía no eres nada y te imaginas ser todo lo que conoces a través de los libros". Considerándonos tan jóvenes en la investigación -toda tesis son los primeros pasos del investigador en este mundo-, tan inexpertos y tan complacidos en el conocimiento ajeno como el joven Canetti, desoímos los consejos de su madre. En la labor de lectura, de donde surge la necesidad de citación, se ha tratado de desarrollar una lectura pausada, rechazando la "jivarización de textos", en palabras de Barthes, "leer libros como quien corta melones".

²⁶Javier Sádaba comentando el libro de E. Lledó, *El surco del tiempo*, en un artículo "La semilla del daimón, el lenguaje y el hombre" (*El Mundo*, 27 junio 1992, suplemento cultural *La Esfera*), enuncia una frase muy acorde con el pensamiento del autor referenciado y con el que nos sentimos deudos: "(...) lo que digo no es patrimonio mío sino de toda la humanidad. Sólo que si no lo hago mío, es pensamiento acrítico, receptividad muerta."

²⁷*Pre-Textos*. Valencia, 1978, p.82-83.

²⁸Molloy. Alianza. Madrid. 1982, p.39-40. Trad. de Pere Gimferrer.

²⁹Muchnik. 1990, p.328.

Sobre la metodología de exposición de estas citas se recurre al entrecomillado ["], y los que pudiera haber en el texto original se emiten entre comillas simples [' '], como también ocurre con términos difusos que saldrán a lo largo de la exposición personal. Por otra parte, su presentación se realiza sin más diferencias en el texto, evitándose el recurso de la ampliación de márgenes, pues consideramos que dilatarían demasiado el discurso y, posiblemente, por la dicción utilizada ralentizaríamos la lectura.

Frecuentemente se mencionarán artistas poco conocidos, de los que se tiene tan sólo como referencia un texto crítico o una fotografía de una de sus obras, y ésto es debido a un afán por proporcionar casos muy determinados, quizá prescindibles en una panorámica generalizadora sobre el arte, pero que, en su preciosa procesualidad individual, generan pequeñas respuestas mas con gran claridad y muy adecuadas a casos peculiares estudiados en la tesis. Este fenómeno se acusa muy especialmente en la parte más coyuntural del trabajo y ello es debido a que se pretende conjugar actualidad con un cierto grado de riesgo -artistas que despuntan en el momento presente pero cuyo prometedor futuro no está suficientemente asegurado-.

Sobre las imágenes ofrecidas advertimos que, sobre todo en la primera parte, pretenden ejemplificar de manera rápida lo tratado en el texto; aun siendo frecuentemente escasas sabemos que el lector medianamente al corriente de los episodios artísticos tendrá en la mente otras, e incluso mejores, y, confidencialmente, sabrá que todo artista juega con significados propios de cada símbolo por lo que la referencia de imágenes concretas pudiera ser interminable.

Breve analisis histórico de la integración de la palabra en el arte. Memoria de investigación.

Cet art ingenieux de peindre
la parole et de parler aus yeux.
(Brébeuf).

La introducción de este repaso histórico a `trota caballo`aspirar a dar una estructura básica sobre el problema a debatir. Antes hemos insinuado la posibilidad de omitir la parte histórica; en caso de que el espectador se decida a ello tendrá aquí la posibilidad de obtener un mínimo expositivo preliminar.

Etienne Soriau³⁰ defiende la existencia de algo primordial y común entre las distintas artes, en esto sigue a Mallarmé, aunque éste daba primacia sobre ellas a la palabra: "En las convergencias de las otras artes, situada, surgiendo de ellas, y gobernándolas, la ficción o poesía". La unión de escritura e imagen se encuentra ya en las manifestaciones de las primeras civilizaciones orientales (Mesopotamia, Egipto, Grecia,...). En estas culturas debía ser más que frecuente la adición de inscripciones a las imágenes, ya que son muy contados los casos conocidos que excluyan tal enlace. En la pintura y cerámica griegas las inscripciones solían registrar, frecuentemente, el nombre de la imagen representada (deidades mitológicas, gobernantes, etc), presentando en ocasiones una mayor densidad textual (descripción de la imagen o escena, caracteres de los personajes, acciones, preceptos morales y legislativos, calendarios, etc.). Hemos de dejar constancia aquí que en la edad dorada griega, si podía inscribirse el nombre del individuo, o del conjunto, en la peana, pero nunca sus virtudes o vicios ya que estos se mostraban en la mimesis armónica -en sentido aristotélico: unidad de bondad y belleza-. Curiosamente, en la escultura griega el artista llega a inscribir su firma en la obra; un caso muy conocido es el del torso del Belvedere con su inscripción "Apollodoros epoyesay" ("Apolodoro lo hizo").

En época romana la pintura acepta, de igual a igual, a la poesía. Versos de Eunuco, Ovidio, Virgilio, Tíbulo o Cátulo, siempre de carácter mitológico, se inscriben en pinturas, como las que pueden observarse en la Domus Aurea o la casa de Livia. En el estilo pompeyano de pintura las inscripciones dan título a imágenes de temas costumbristas, mientras que en los mosaicos es destacable su alto contenido testimonial, datando con gran precisión hechos históricos fundamentales como coronaciones o fundaciones de ciudades. Un carácter cultural, doctrinal o suplicatorio suele darse en la manifestaciones plásticas de sarcófagos y objetos religiosos, así como, ya en época paleocristiana, en catacumbas como las de Calixto o Santa Priscila.

Texto e imagen mutuamente vinculados, aunque con campos de acción claramente separados por líneas compositivas imaginarias, tajantes, se ofrecen en el arte Bizantino, siendo ejemplo preclaro de ello los iconos y libros ilustrados del Antiguo y Nuevo Testamento.

En época románica destacan las manifestaciones murales de índole religiosa, compartiendo su superficie con himnos latinos; una tecnología de carácter neoplatónico. Ambas expresiones, aun encajadas armoniosamente mediante atractivos juegos visuales, se muestran en campos marcadamente diferenciados dentro de la composición general.

La introducción de la pintura de caballete significó delinear la marca de división entre texto e imagen. Un caso excepcional es el comentado por Pontus Hultén en el catálogo del artista contemporáneo Ed Ruscha; al parecer, Carel Fabritius, el que fuera maestro de

³⁰"Es imposible asignarle, a cada género importante de arte, una materia que le sea privativa y le caracterice". (La correspondencia de las artes. Elementos de una estética comparada [1947]. F.C.E., México, 1965. p.93)

Vermeer, presumía de haber conseguido dar, en cierta ocasión, a una superficie blanca sobre la que había pintado un pajarillo, una sensación espacial mediante el simple trazado de unas inscripciones y grafismos en aquel fondo abstracto, informe y desorientador, convirtiéndolo así en sólida pared.

En la cultura medieval la concepción del arte se mueve en torno a dos conceptos básicos, el de metáfora y el de la escisión diferenciada entre artes liberales y artes mecánicas (Abad Suger, Dante Alighieri, ...); las artes liberales regulaban el estudio de las disciplinas científicas y, por ello, Villard de Honnecourt, arquitecto del siglo XIII, y según cita de R. Huyghe, al dibujar en su album de viaje un león no pudo dejar de escribir a su lado: "Et bien sacies que cis lions fu contrefais al vif " (Sabed bien que este león fué copiado de uno vivo), proclamando así su asimilación a la naturaleza y a la observación, tan caras a las artes liberales.

Manifestaciones propias y harto frecuentes en el gótico son las filacterias y escudetes, disfrutando habitualmente de cinco posiciones en el seno de la imagen: saliendo de la boca del hablante, situadas en los fondos de la imagen, localizadas en la zona inferior de la imagen, como discreto adorno en las orlas de vestidos de los personajes representados, en las auras de personajes religiosos. Nuevamente se inicia en el espíritu del artista de esta época la voluntad de inscribir su firma en sus producciones, remarcándola además con la forma verbal latina "fecit" ("lo hizo") tras el nombre del ejecutante.

Entre Medievo y Renacimiento la inscripción "Joannes van Eyck fuit hic" resulta un caso excepcional si consideramos la precocidad de la fecha, 1434. No es ya un reforzamiento descriptivo del acontecimiento representado por la imagen, ya que su autor supone a ésta suficientemente representativa y evidente; lo que proclama, de manera insólita, es el testimonio de una presencia, algo inabarcable por el cuadro, nos informa del triunfo del artista al conseguir la excelencia de su asistencia, su revalorización social hasta la igualación de su rango al de los personajes descritos. Gracias al breve texto nos es posible localizar su desleída figura en el espejo. No es, o al menos no únicamente, la escritura de propiedad intelectual, la firma, el reconocimiento de elaboración, marca de fábrica³¹.

Al erigirse el hombre como centro del mundo en el Renacimiento, adquiere razón de ser el dominio del mundo mediante la medida de sus límites, suponiendo para el arte la introducción de la perspectiva que relegará obviamente, la presencia de escrituras en el nuevo espacio plástico a zonas de segundo orden (por ejemplo a los escenarios arquitectónicos de la acción). El Renacimiento supone la ascensión de las artes figurativas al estatus de artes liberales, por poseer capacidad significativa en sí misma. La conciencia del concepto artístico se mueve en dos líneas intelectualmente indiferenciadas:

³¹Butor, 1969, p.97

a) la línea platónico-intelectualista: "la obra se significa a sí misma y es, simbólicamente, lo que significa". Es la postura mantenida por Miguel Angel, Rafael y Pietro Bembo.

b) la línea aristotélico sensualista: "la obra de arte, imitando la realidad sensible, la conoce experimentalmente". En esta línea se sitúan Piero della Francesca, Leonardo y Alberti.

En el Barroco el arte rehabilita la ironía y el símbolo, considerando a la mimesis y lo verosímil como insuficientes; es el triunfo del arte como actividad cognoscitiva³². La diferenciación entre las artes mostrará unos límites infinitamente flexibles; Baltasar Gracián en su defensa del concepto dejará escrito: "Lo que es para los ojos la hermosura, y para el oído la consonancia, es para el entendimiento el concepto", y particularizará en la "acuteza" como una primorosa concordancia, en una armoniosa correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto de entendimiento. De idéntico interés a este respecto serán las ideas de otros dos pensadores: Tesaurus y Mateo Pelegrini. Para el primero de ellos el arte será la producción "ordenada y sutil" de signos expresados de diversas formas, dividiendo a los signos, según dicha expresión, en "parlates", orales o escritos; "mudos", pintura, escultura o artes del gesto; y signos "compuestos", en los que palabras e imágenes se unen, justificando así la intención creativa de las artes. Por otra parte, en el discurso de Pelegrini el arte se define como unión artificial de palabras con palabras, de palabras con cosas y de cosas con cosas, tratando de conseguir una ampliación cognoscitiva.

Svetlana Alpers, en su importante y bello estudio sobre los sentidos de la escritura en la pintura holandesa del siglo XVII, distingue entre arte occidental y arte oriental por la separación, presente desde el Renacimiento -como ya hemos dicho y él confirma- entre "representación visual y signo verbal": "No es que el arte renacentista no de importancia a los textos, sino que estos existen antes y fuera de los confines de la imagen misma. La imagen sirve como una especie de recurso mnemónico. Una pintura así concebida recuerda a un texto significativo y le presta cuerpo -pero no superficie- ante los ojos. Dentro de esa tradición un cuadro evoca un texto, pero no representa sus palabras"³³. Con este razonamiento Alpers diferencia el arte holandés del XVII de las demás manifestaciones artísticas de la época, ya que los textos pictóricos no son apoyatura verbal sino virtuosismo de la mano para el ojo: "las

³²De aquí partirá también el concepto de juego alegórico que tendrá su ocaso en el XIX y que Gombrich estudia en su obra *Imágenes simbólicas* (1986, p.213): "El abad Pluche escribe en 1748 sobre pintura alegórica. 'El docto abad abogaba aquí por la claridad en la ideación de alegorías de acuerdo con los gustos del siglo XVIII. Quería que las alegorías se cifaran a unas imágenes fáciles de entender. Los críticos del XIX llegaron más lejos todavía, pues consideraban que las pinturas alegóricas eran una especie de pictografía en la que se traducían muy elaboradamente un lenguaje conceptual a imágenes convencionales, y por tanto las desaprobaban'", no obstante, Gombrich subraya la indudable adyacencia a esta imagen de obras como la Estatua de la Libertad de Bartholdi o La Libertad guiando al pueblo de Delacroix (p.216).

³³Alpers, 19, p.239.

palabras se hacen objeto visual", en una concepción coincidente con las manifestaciones actuales del mismo tipo.

Durante el siglo XVIII, con Lessing, se tiende la , aparentemente infanqueable, barrera entre plástica y literatura, estableciéndose así la autonomía entre las artes del espacio (artes plásticas) y artes del tiempo (literatura). Se produce una desliteraturización del arte, la eliminación del referente temático: "Yo afirmo -concluía Lessing, fuera de su libro, en unas anotaciones que escribió para su continuación- que el objetivo de un arte es aquello para lo que está dotado propia y únicamente, y no aquello que las otras artes pueden conseguir igual o mejor"³⁴. La corriente winckelmaniana ampara la postura opuesta, si bien más apáticamente y con una capacidad de resonancia infinitamente menor en su momento. Goethe, aun mostrando gran aprecio y admiración por las ideas lessingnianas, sobre todo en lo concerniente a la autonomía de las artes, en las *Afinidades electivas* (1807-1809) sorprendentemente, sus protagonistas encuentran como pasatiempo intelectual la imitación teatralizada de pinturas famosas (el Belisario de Van Dyck, el Ahasverus y Ester de Poussin y La admonición paterna de Terbog). Sin duda, para Goethe, el teatro se situaba en esa posición intermedia entre arte espacial y arte temporal. Esencialmente, según Guillermo de Torre, existen tan sólo tres movimientos contrarios a las ideas de Lessing en el espacio de tiempo comprendido entre la publicación del *Laocoonte* (1766) y el fin del siglo XIX: los románticos, los prerrafaelistas y los simbolistas-decadentistas.

Baudelaire es, según de Torre³⁵, el primer formulador claro de la correspondencia entre las artes, evidente desde el título en su soneto *Correspondances*, perteneciente a *Les fleurs du mal*:

Comme des longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

llegando este autor a decir, en sus escritos sobre arte, que las artes aspiran no tanto a sustituirse como a prestarse recíprocamente formas nuevas³⁶, y quizá sea el no prestar oídos a esta afirmación baudelairiana, lo que provocó, en el presente siglo, un hecho que pasamos a comentar ahora. Es en la segunda mitad del siglo XIX cuando se han dado una serie de aberraciones al ser malinterpretada la noción que disolvía la autonomía de las artes, siendo la más absurda aquella que llevó a hacer del cuadro una narración literaria, con valor de transcripción de hechos más o menos histórico-literarios y de la que nos da fe el mismo

³⁴En Guillermo de Torre, 1963, p.167.

³⁵1963.

³⁶G. de Torre, 1963, p.164.

Guillermo de Torre³⁷: "Su ejemplo más abrumador pudiera estar en lo que se llamó pintura de historia y cuyas muestras llenaron las salas penumbrosas de los museos de los finales decimonónicos. ¡Aquellos funerales de doña Juana la Loca, aquella rendición de Granada, aquel fusilamiento de Torrijos y otros artilugios semejantes colgados en el sedicente Museo de Arte Moderno de Madrid en los primeros decenios de siglo!".

La escritura en la imagen plástica aparece a finales del siglo XIX teniendo como soporte elementos descritos de forma naturalística y que poseían intrínsecamente elementos tipográficos (periódicos, revistas, libros,...) Podemos resaltar aquí una experiencia realizada por Monet: tras hacer posar a Berthe Morisot con diferentes accesorios, el pintor escoge dos de ellos para colocarlos en una naturaleza muerta en la que incluirá una carta con las inscripciones "Mlle. Berthe" y su propia firma al lado, confirmando así la propiedad relativa de la obra³⁸.

Llegando -en este vertiginoso repaso histórico que luego ampliaremos- a nuestro siglo citaremos, a manera de ejemplo, las afirmaciones de Svetlana Alpers, en el libro ya citado en páginas precedentes, en el que reconoce, como fenómeno radical del siglo que nos ha tocado vivir, el quebranto de "la tradicional distinción entre texto e imagen": "En el arte moderno, la incorporación de palabras a las imágenes tiene una función de proclamar que el cuadro es una realidad nueva e inédita, y al mismo tiempo, y con frecuencia dentro de la misma obra, reconocemos la esencia ineluctable de lo que sólo puede manifestarse mediante signos. Es una actitud pictórica irónica e iconoclasta"³⁹. Evidentemente, tras las autorizadas voces de Lessing y Winckelman, resulta imposible, en arte, no tomar partido en un debate que se mantiene vigente todavía en la actualidad, aunque su sentido haya adquirido nuevas valoraciones. Así podemos hablar de una etapa de dominio lessingniano en las vanguardias históricas, en su rechazo de la naturaleza literaria mantenida por los lenguajes académicos, y en favor del *l'art pour l'art* que sostendría linealmente hasta el expresionismo abstracto; pero, paralelamente, se manifestaría otra línea cuyo despertar podría ser situado alrededor del año 1912, en el que se dan cuatro fenómenos decisivos que más adelante desarrollaremos en profundidad y que ahora los analizamos general y superficialmente.

Gérard-Georges Lemaire, en su vademécum sobre arte tipográfico introductorio a la edición de *Les mots futuristes en liberté*, distingue tres fenómenos iniciales en el reconocimiento de la palabra como elemento susceptible de ser introducido en el espacio plástico. A ellos, nosotros nos atreveremos a añadir un cuarto fenómeno, el último de los que, por orden, pasamos a citar.

I.- Primeros collages cubistas:

³⁷1963, p.169.

³⁸Butor, 1969, p.117.

³⁹Alpers, 19 , p.239.

Se suele considerar como primer collage cubista que alía pintura y escritura la composición de Braque *Compotier et verre* (1912). Los pintores cubistas, mediante su método analítico-descriptivo, pretenden atrapar la realidad y no dudan, para ello, en adoptar fragmentos de la realidad misma, describiendo pictóricamente, en todo o en parte, esos mismos objetos, en un "juego tautológico"⁴⁰. Con esta técnica no sólo evidencian una actitud subversiva, sino también una elitización cultural de sus obras mediante "la introducción de códigos para iniciados"⁴¹. Los que a nosotros nos interesarán particularmente serán aquellos fragmentos de la realidad -collages- que muestran escrituras (periódicos, etiquetas de marcas comerciales, ...) El collage cubista significó una ampliación del aspecto descriptivo del texto y una evolución de los temas; la legibilidad se amplía: "En los collages las palabras no son ya aquella cosa que se traza, sino lo que se encuentra"⁴².

II.- Manifiesto técnico de la pintura futurista:

Es muy significativa la duda inicial marinettiana de cómo bautizar a su movimiento⁴³. Indeciso entre "Dinamismo", "Electricidad" o Futurismo; cualquiera de los tres nombres atestigua su clarividencia sobre el "floreciente poder tecnológico", el elogio de la máquina conmueve el espíritu de la época; Pound, desde la literatura, también se rinde a ella.

Boccioni en 1911 grita: "No queremos representar la impresión óptica o analítica, sino la experiencia psíquica total". En ese mismo año su viaje a París será fundamental para el movimiento -van Boccioni, Russolo, Carra y Severini, financiados por Marinetti-, tomando contacto, entre otros, con Picasso y Braque. Fruto de ese viaje será su exposición en la galería Bernheim-Jeune, en febrero del año siguiente. La principal renovación promovida por este movimiento está en la primacía del estilo sobre la idea⁴⁴.

III.- Primeros caligramas de Apollinaire:

Entre 1912 y 1913 Apollinaire inicia el tipo de producción poética denominada caligrama o poema visual. Se consideraba como caligrama toda composición poética que reproduce visualmente, mediante la colocación de los versos o la tipografía, la imagen -silueta o esquema- del tema o idea base; o, como la define Stephan Themerson⁴⁵ en su estudio de los de Apollinaire "reemplazamiento de ciertas cualidades sonoras de un signo por cualidades visuales". Para desarrollar este tipo de composición, Apollinaire se ve influenciado por las Palabras en libertad futuristas, en su deseo de renovar el concepto vigente de poesía, paralelamente al idéntico y cohetáneo proceso de eclosión del arte moderno que él tan bien conocía.

⁴⁰Menna, 1977, p.113.

⁴¹Lemaire, 1986, p.6-7.

⁴²Butor, 1969, p.155.

⁴³Stangos, 1986, p.83.

⁴⁴Stangos, 1986, p.87.

⁴⁵Lemaire, 1986, p.7.

IV.- Dadaísmo y surrealismo:

Con respecto al primer movimiento diremos que su intención fue definida, inmejorablemente, por Hans Arp en su libro *On My Way* (Nueva York, 1948): "Estábamos a la búsqueda de un arte elemental que, para nosotros, salvaría a la humanidad de la locura de aquella época". Como casi todos los artistas dadá, Arp era artista plástico y poeta, siendo esta unión ideal entre palabra e imagen, entre poesía y pintura, un rasgo común y peculiar para los dos movimientos tratados en este apartado. Esto implicaba la búsqueda de un lenguaje nuevo que llevó a decir a Hugo Ball en su escrito "Flucht aus der Zeit" (Munich, 1927): "Hemos desarrollado la plasticidad de la palabra hasta un punto que difícilmente puede ser superado. Este resultado lo hemos conseguido a expensas de la frase racional, construida lógicamente (...). La gente puede reírse si quiere; el lenguaje nos agradecerá nuestro celo incluso si no hubiera de tener alguna consecuencia inmediata visible. Hemos cargado a la palabra de fuerzas y energías que a nosotros nos han hecho redescubrir el concepto evangélico de 'palabra' (logos) como un conjunto mágico de imágenes"⁴⁶. Una prueba fundamental más de la unidad de literatura y arte se dará en sus manifestaciones públicas: la diferencia entre sus demostraciones y exposiciones se fue haciendo cada vez más inapreciable, leyéndose manifiestos y poemas en sus exposiciones y exhibiéndose pinturas en sus espectáculos"⁴⁷.

En cuanto al surrealismo ya en la definición de Breton, en su manifiesto de 1924, se evidenciaba la importancia del binomio aquí estudiado: "Surrealismo, n. m. Automatismo psíquico puro a través del cual se pretende expresar tanto de palabra como por escrito, el auténtico funcionamiento del pensamiento. El pensamiento dictado en ausencia de cualquier control que pudiera ejercer la mente y libre de cualquier preocupación estética o moral"⁴⁸, pero será en el *Deuxieme Manifeste du Surrealisme* (París, 1930) donde engranará términos contrapuestos como "vida" y "muerte", "real e imaginario", "pasado" y "futuro", "comunicable" e "incomunicable", "alturas" y "profundidades" al proponer una sobre-realidad, un "surrealismo" como postura asequible y conveniente al individuo.

No falta tampoco quien se arroga la idea de la introducción de la palabra en el espacio plástico; así el artista Ben Vautier durante la entrevista con Pierre Le Pullover en diciembre de 1984, publicada en castellano en el catálogo de su retrospectiva (1957-1986) en la sala Parpalló de la Diputación Prov. de Valencia (p.128-134), al tiempo que aprovecha para rechazar los precedentes concretos del japonismo, las miniaturas y, ya en nuestro siglo a la figura de Isidore Isou: "(...) todo esto es diferente; yo me basé en la forma de hacer de Duchamp, que va al BUV y trae un botellero ... el Ready-Made, y en el momento del nuevo realismo había zonas que tomar: es la expresión de la comunicación, el significado a partir de la

⁴⁶En Stangos, 1986, p.100.

⁴⁷Stangos, 1986, p.101.

⁴⁸En Stangos, 1986, p.108.

escritura en un lienzo; y después mucha gente mas corrompida que yo, como Cy Twombly, hicieron lo mismo hundiéndose en el esteticismo".

Dando un salto histórico, quizá bastante violento y desconsiderado pero exigido por la brevedad que nos exige toda introducción, nos situaremos en el arte Pop. Este movimiento, tan enraizado en el Dadá que fue denominado frecuentemente por sus estudiosos como Neo-dadá, disgustó a muchos de los antiguos dadaístas -como Duchamp, en parte, y según propias manifestaciones, por elevar a nivel de belleza la provocación que el había reflejado con sus obras-. Pero también el Pop posee una veta fuertemente subversiva en su proceso creativo, al nutrirse de lo más "barato" de la cultura y elevar ese cúmulo, conscientemente, a un estrato de élite. Las ideas que sostienen al Pop son muy dispares, "la idea de estilo se desvanece"⁴⁹ y es individual en cada artista. El único estilo que los une es el "estilo de vida" y, vinculado este a un proceso económico basado en términos de "democracia" y "moda"⁵⁰. Entre las mejores ideas que han expresado el contexto pluridisciplinar de la época, están, sin duda, la de Marshall McLuhan y su concepto de Galaxia Gutenberg, que presagia "el enfriamiento de los medios de comunicación" al aceptar lenguajes como los de la escritura o la televisión. La palabra escrita tendrá, por tanto, una gran importancia (véanse los rótulos imperativos de R. Indiana, los bocadillos de comics en Liechtenstein, los alfabetos de Jasper Johns, y tantos otros).

El movimiento conceptual supuso en un primer momento el predominio de la idea (intención) en el arte y su expresión por el lenguaje, basándose en ideas tan lejanas como las del Duchamp de 1917 (urinario). Posteriormente, ya en pleno conceptual "su arte como idea fue demolido y ampliado a arte como filosofía, como información, como lingüística, como matemática, como autobiografía, como crítica social, como riesgo de la vida, como broma, como narración de historias"⁵¹. La filiación suprema al lenguaje -tanto por ser objeto de su reflexión como de su procesualidad y materialización-⁵²; además este uso del lenguaje supuso una ampliación de los soportes del arte⁵³. "El arte no renuncia, por tanto, a la exigencia de denominar las cosas y no evita (no puede evitar) su condición lingüística; a menos que no pretenda para sí la facultad de hacer mella de una manera directa, antipredicativa, sustancialmente mítica, en la realidad, y correlativamente, en el lector de la misma"⁵⁴.

⁴⁹Stangos, 1986, p.187.

⁵⁰Stangos, 1986, p.191.

⁵¹Stangos, 1986, p.213.

⁵²"A pesar de su extrema diversidad lo que unía a la mayor parte de la actividad conceptual era un énfasis casi unánime del lenguaje o sobre sistemas lingüísticos casi análogos, y la convicción -confiada y puritana en algunos círculos- de que el lenguaje y las ideas eran la verdadera esencia del arte, que la experiencia plástica y la delectación de los sentidos eran secundarios e inesenciales, cuando no obtusos e inmorales sin el menor paliativo" (Stangos, 1986, p.214-215).

⁵³Stangos, 1986, p.215 y 218.

⁵⁴Menna, 1977, p.79.

La tradición órfica pretendía una vida tras la muerte liberada de carnalidad y lenguaje. El arte del siglo XX parece, al contrario, fomentar su carnalidad palmaria -visible en esa reflexión sobre los medios, inaugural de la expresión mcluhiana: el medio es el mensaje, subyacente ya en la vanguardia incipiente- y en la palabra más absoluta -desde el sustentación de su obra con manifiestos hasta la total sustitución en el soporte plástico de la imagen tradicional por la frialdad de la palabra tipografiada. El artista como escritor, como teórico, no entra dentro de las aspiraciones de esta tesis; de esta actividad ha habido muchísimas justificaciones a lo largo de la historia y nosotros no citaremos más que de pasada una de las últimas, la realizada por el artista Ian Breakwell en su diario *120 Days*, el 29 de octubre de 1981; comenta la siguiente frase aparecida en una crítica artística del *New York Times Review*⁵⁵: "Unlike most artists, Klee was an excellent writer"[A diferencia de la mayoría de los artistas, Klee fue un excelente escritor], a lo que el artista, como rechazo del vergonzoso segundo significado que en ella subyace, propone una versión modificada: "Unlike most critics, Klee was an excellent writer [A diferencia de la mayoría de los críticos, Klee fue un excelente escritor]".⁵⁶ De este modo la expresión de Breakwell nos sirve igualmente para justificar, inicialmente, que insertar la escritura en la obra de arte es una libertad que pertenece al artista. Evidentemente la "intercambiabilidad de los signos" es indiscutible en la actualidad⁵⁷.

⁵⁵Fecha, título y autor desconocidos.

⁵⁶La curiosa anécdota está tomada de Jeremy Lewison; Ian Breakwell. *120 Days and Acting*. Cat. Fernando Vijande Ed. Madrid, 1983, p.41. La anotación es más amplia: "Whereas it has been my experience that, with a few notable exceptions, artists who could not express themselves verbally were visually articulate as well. The worst kind of illiteracy was that spawned in the 1970s by 'artists' padding out their visual illiteracy with impenetrable layers of halfbaked, unreadable, theoretical antiprose, cobbled together from the works of European academics whose theoretical writings were as dull as ditchwater anyway."

⁵⁷Wilfred Dickhoff en su artículo sobre la producción de Georg Herold titulado "Members Only" (*Artforum*, enero 1988, vol. XXVI, nº5, Nueva York, p.107-108) dice claramente, y nosotros lo subscribimos: "Today no artist can ignore this universal interchangeability of signs". Llega a esta conclusión tras el siguiente párrafo de Rainald Goetz (?): "To see everything correctly means to think in images -to see how images are hermetically separated from the world of language, and how they are mute to the same degree that they shows us the destruction of nothingness, making visible to us the knowledge that is contained within them. In order for us to see what images know, we must investigate the time whose eyes are images- the eyes that see nothing but death in the shadows of the cadaver. Yet now, on the border, we also see not-death; this can be thought about according to the new formula of the image world".

"Since that time [época cubista y futurista], the word has been gloriously hailed in modern art, from tongue-in-cheek Picabia to John's majestic gesture, Kosuth's distrust of word and image and Lawrence Weiner's matter-of-fact messages turning into stubborn poetry. So any artists dealing with words and letters in pictures has to face the fact that there is by now a modernist tradition of it. This tradition may be accepted or rejected, but it cannot be ignored". (Klees van der Ploeg; "Christopher Wool. The Complexity of Form and Meaning". *Flash Art*, nº157, marzo-abril 1991, p.94-96).

ANTECEDENTES.

Consideramos ineludible hacer referencia muy concreta a un pequeño acervo de obras en las que sus autores han avistado, desde esquemas variados, el tema que nosotros proponemos, y debemos manifestar la deuda con ellos contraída así como el valor intrínseco que poseen. Todas estas obras han sido tomadas bien como referencia inicial o bien como un relato de autoridad y control a lo largo del proceso documental y de profundización de esta tesis. Estos textos se consignan en el cúmulo de la Bibliografía pero se destacan aquí, pues pensamos que merecen una cita aparte distinguida, es por ello que no se dan las referencias básicas de edición, pues todas ellas pueden encontrarse fácilmente en dicha Bibliografía.

Empezamos citando la obra que preludia todo el debate que vamos a realizar; se trata de la acreditada y muy manejada obra de Horacio *Arte Poética*, que se complementa con su *Epístola a Augusto*. En esta última refiere las virtudes humanas, la nobleza de la obra de arte y su capacidad representativa y correctiva de las citadas virtudes. Preocupado por el poder designativo de los conceptos decide redactar su *Arte Poética* y observa ya que es en el teatro - el género dramático, en especial- donde se produce la unión eminente de palabra e imagen. En esta carta paradigmática atribuye al artista la capacidad de conjugar tradición y novedad. En el versículo 180 y ss. dice: "Las cosas captadas por el oído afectan al ánimo más lentamente que las expuestas ante nuestros fieles ojos y de las que el espectador toma conciencia por sí mismo."; sin embargo en su preliminar comunicado a Augusto ya deja clara una cierta paridad entre imagen y palabra: "Y no parece mejor representado un rostro en una imagen de bronce, que las costumbres y el espíritu de los hombres ilustres de un poeta inspirado" (vers.445-249), refrendando algo en lo que posteriormente reparará Lessing en su celeberrimo *Laocoonte*: la necesidad de una expresión correctiva de las acciones humanas por el arte ("que Medea no despedace a sus hijos en público", aconseja Horacio; que no grite aterrorizado *Laocoonte*, dirá Lessing). En el versículo 361 emite la célebre frase: "La poesía es como la pintura".

Pero el espléndido trabajo que nos ha decidido a tratar este asunto es *Les Mots dans la peinture*, del conocido escritor francés Michel Butor, así que desde este paradigma inicial nos atribuimos deudores de él. En esta obra, tan poética como sucinta, realiza un estudio cabal sobre el tema y, lo que es más importante, desde un conocimiento ejemplar del arte, desde su propia experiencia con este tipo de obras, desligándose de teorizaciones precedentes, visto todo con ojos nuevos; es un canto de amor apasionado hacia el arte y la palabra.

Etienne Souriau finaliza en 1947 su obra *La correspondencia de las artes*; un agudo ensayo sobre este fenómeno desde la base del reconocimiento del potencial ontológico de todas las artes (poesía, pintura, música, teatro, etc.) aunque caiga todavía en los niveles

jerárquicos que entre ellas habían sido tradicionalmente y que actualmente parece superada. Como conclusión -no demasiado acorde con la presente tesis- opina que la palabra viene a ser un relleno descriptivo con el fin de lograr una precisión que lo plástico por sí solo no posee. Sin embargo aporta una idea enormemente importante y que nosotros hemos intentado dejar fijada en la parte histórica: que en cualquier período cronológico es posible apreciar una necesidad, con motivaciones variables, de utilizar una mezcla de las diversas artes, independientemente de los motivos generales y particulares que se desplieguen. La ideología general es muy elemental, aun siendo sincera, y ello puede ser contatado en el siguiente párrafo, muy descriptivo de su ideología: "Ciertó es que con frecuencia no se encuentran en la música indicaciones tan precisas. Y ¿por qué habría el músico de esforzarse en dárnoslas, cuando basta con el título de la composición? Éste es como un letrado en un poste al principio del itinerario. (y ¿acaso el pintor no obra lo mismo cuando precisa: 'Vista de Concarneau', o 'retrato de la señorita ...'? Más aún: si uno pasa en automóvil por una ciudad, o cruza un río, ¿acaso no le agrada ver un letrado en un poste? Y, sin embargo, los lugares del paisaje se bastan a sí mismos, sin necesidad de letrados)". Abre la posibilidad de traducción de sonidos a lo gráfico (escritura o pintura) pero no arriesga demasiado; es una constatación de hechos más que reflexión sobre las posibilidades de los mismos.

Ernst Gombrich realiza un detenido estudio, a través de todas sus obras, de las producciones plásticas atendiendo tanto a sus aspectos iconológicos como estructurales, configurándolos desde la psicología de la percepción y la forma encauzándolo hacia una posibilidad semiótica, y desde la plenitud horaciana nos dice, en *La imagen y el ojo*, que "no hay ninguna razón intrínseca por la que tales descubrimientos [ópticos y ontológicos] deban codificarse en cuadros y no con palabras". Pintar o escribir no son sino materialización perceptual de la realidad, operaciones que intentan concretar el mundo a sabiendas de su inaprensibilidad, aderezando esta limitación mediante la pasión personal añadida.

Mario Praz escribe en 1970 su obra *El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Desde sus páginas iniciales observa una conformación que nos es cara: que la problemática se debate en el dominio de los orígenes y que es la inspiración artística general la que los enlaza, lo que desbarataría cualquier división radical entre ellas ya que no son más que una misma cosa con distintas formas de materialización. Hablar de diferencias entre ellas es quedarse en la superficie, en la corteza de tal materialización, una materialización que actualmente, como podremos comprobar en el repaso histórico, parece perder importancia y, en muchos casos, se delega en especialistas de diversos campos técnicos. Sin embargo Praz afirma, contrariamente a Soriau, que la traslación de un campo a otro no es posible ["En la experiencia práctica un objeto aprehendido a través de uno de los sentidos puede ser aprehendido, cada vez que resulta necesario y oportuno, a través de cualquiera de los otros

sentidos; pero en el arte no sucede lo mismo: un estado de ánimo expresado a través de una de las artes no puede aprehenderse en plena forma a través del uso directo y simultáneo de todas las otras artes." Sin embargo Praz observa en las artes un espacio donde sí puede darse la trenza 'pluri-artística': en la memoria, en Mnemosyne: "Las diferentes artes cooperan como lo hacen los sentidos; cada arte trabaja en su propio terreno; una característica de la experiencia estética consiste en que a través de un solo arte se logra expresar el arte en general; por el contrario, con la suma de los esfuerzos de todas las artes sólo se consigue que unas estorben a las otras. En la experiencia sensible sucede precisamente lo opuesto: sólo puede aprehenderse un objeto si intervienen todos los sentidos"]. Lo que afirma en realidad es la especificidad de sensaciones que cubre cada arte.

El cuidado estudio sobre el arte barroco holandés de Svetlana Alpers (El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII) afirma que es la ironía y la iconoclastia lo que rige en nuestro siglo el deseo de las contaminaciones escrito-pictóricas, basada en el logocentrismo, denunciándolo, -y decimos en nuestro siglo pues Alpers no es le típico historiador erudito de mirada tradicional, sino que demuestra su gran capacidad intelectual refrendando sus teorías sobre el barroco con acercamientos al arte de nuestro siglo, que tan bien demuestra conocer (Picasso, Magritte, Jasper Johns, etc.). El fenómeno holandés le vale para refrendar la plasticidad de la escritura: "estímulo para la vista, para el conocimiento, para la mano"-; distintas, existentes por separado, pero siempre confluyentes.

Desde la defensa de un Arte con mayúscula, que disuelve los límites entre las artes particularizadas, es el punto de partida de Susanne K. Langer (Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas. 1957). Tras los aportes estéticos de unas a otras (los temas de la literatura pasaron a las artes plásticas, el cromatismo de éstas a la literatura, etc.) Langer observa los caminos válidos en la integración: como identidad original o como unión ideal y última; sin embargo no deja de detenerse en que es la "aparición primordial", el medio (materiales y técnicas) lo que produce la disparidad entre ellas, la variedad que todos percibimos, y ve que es en los aspectos secundarios de las artes donde la convergencia es factible: hay una aparición primaria que vincula una obra a un determinado grupo a un determinado grupo y otras dimensiones secundarias -igualmente importantes- en las que se realiza la sinestesia, y añade que los males proceden de un entendimiento de las artes como productos simplemente manuales al tiempo que repudia cualquier emoción transpolada. Puede haber convergencia, nunca indistinción.

Atendiendo a casos muy concretos de manifestaciones plásticas encontramos dos obras de excelente calidad: Art Discourse / Discourse in Art de Jessica Prinz y Arte y Literatura de M^a del Carmen Africa Vidal Claramonte. La primera, partiendo de las prácticas de Duchamp,

Magritte, Gris, Sol Lewitt y Borofsky, analiza los procesos creativos de cuatro grandes artistas de la imagen y la palabra: Jasper Johns, Kosuth, Smithson y Laurie Anderson. Ve en todos los procesos una atención a la naturaleza de los significados proporcionados por el lenguaje y contempla a éste no tanto como ventana transparente sino como cristal que el propio lenguaje vuelve traslúcido al ser manejado desde la subjetividad. En el fondo es una revisión de las enunciaciones que desde el arte se hace de la irreparable polisemia de los conceptos -quizá no necesite reparación alguna- estudiada por Wittgenstein. Con una configuración expositiva cercana a la de Prinz, M. C. Africa Vidal realiza tres cuidadosos estudios sobre los estadios de este fenómeno en nuestro siglo. Desde las experiencias de las primeras vanguardias, pasando por la influencia de determinados escritores sobre artistas concretos hasta llegar al análisis concreto de cuatro artistas que cubren paradigmáticamente el espectro estudiado; tres de ellos todavía en activo y en el momento álgido de sus producciones: Magritte, Ruscha, Chema Cobo y J. L. Byars. Llega a la conclusión mallarmiana de que no hay ningún sujeto tras el lenguaje: es el lenguaje mismo quien nos habla y los procesos pictóricos que acuden a la palabra se sumergen en este rico caldo de cultivo en el que lo que se pretende es -contradicción fundante- "agarrarnos a la vida y entramos en el cuadro para poder seguir sonriendo (...)". El lenguaje se expresa a sí mismo gracias a las expresiones del sujeto creador.

Un libro inteligente a la par de cordial para nuestro estudio, pues está realizado por una artista prestigiosa, es Pintando con la palabra. Análisis y experimentación, la tesis doctoral de Loreto Blanco Salgueiro, dirigida por el Dr. José Luis Tolosa Marín. Análisis y experimentación: el subtítulo marca sabiamente la aspiración por la que se debate el libro, pues iniciándolo con un estudio pormenorizado, se desarrolla en plenitud desde la procesualidad personal, la propia práctica experimental atendiendo además a referencias laterales. El autor-artista marca grácilmente la visión del fenómeno.

Dirigido por José Luis Molinuevo, en el mes de marzo de 1994, el segundo ciclo de conferencias Arte y escritura, son publicadas sus actas por la universidad de Salamanca el año siguiente. Los ponentes son el propio Molinuevo, que inaugura el ciclo con una conferencia sobre Arte y Escritura -con ese título en el que refrenda la adopción de la segunda por la primera a lo largo de la historia-. La introducción de la palabra parece ser atribuida a un toma y daca entre la erudición y la belleza entre la historia y el arte; verdad y ficción disuelven sus límites: estetización de la razón, erudición del arte.

La Alhambra de Granada y El Escorial se convierte a los ojos del arquitecto Antonio Fernández Alba en lugares de representación de la escritura de las épocas -sus cosmogonías- en las que fueron erigidas. Si la Alhambra es simetría poética sensualizada -espejo acuático y botánico-, El Escorial es intelectualización colmada en la que confluyen poder y fe, castillo del alma, artificio y plenitud.

La escritura arquitectónica que realiza Duchamp para sus obras es ejemplificada por José Jiménez en *La novia ...* (Gran Vidrio), escritura con lenguaje propio para un mundo igualmente propio que se abre a los horizontes nunca explorados, mundo de "antisentido" (Duchamp), donde palabra e imagen -como en las obras de Magritte- se desvinculan, desarticulándose.

Estrella de Diego repasa la fotografía española de los ochenta y la hipotética configuración en ella de 'lo español', algo que parece haber sido afirmado con la exposición en 1991 *The Spanish Vision / La visión española 1970-1990* en el Spanish Institute de Nueva York en la que treinta fotógrafos españoles fueron seleccionados para mostrar sus producciones; debatiéndose entre el tipismo y el posmodernismo -a nuestros ojos la diferencia es escasa-: la escritura fotográfica fija el carácter, con la cita que ella misma da de W. Burroughs "el lenguaje es un virus del espacio exterior".

El lapso histórico entre el romanticismo y el surrealismo configuran para Fernando Castro Borrego la arrebataadora confluencia de las artes desde la idea de Arte Total pero deteniéndose especialmente en los escritores que han utilizado paralelamente el medio plástico como fluencia de ciertas sensaciones (Th. Gautier, W. Blake, V. Hugo, H. Michaux, F. García Lorca, entre otros muchos).

Francisco Jarauta, con la erudición que le caracteriza, observa la escritura del viaje iniciático, que es en realidad un sistema de tatuaje experiencial para el joven artista, a través de la obra *Andreas o los unidos* de Hofmannsthal -el espíritu alemán que desciende al Sur veneciano- (hablaremos en este trabajo de la configuración de espacios por la palabra).

Mirada y Lenguaje es el título de la contribución de Valeriano Bozal, que atiende desde el primer momento al lenguaje propio del arte. El espacio plástico se configura como un espacio empírico -pues observa la realidad- pero siempre subjetivado -nunca objetivo-, de ahí las especiales percepciones de Mondrian, Joyce, Proust y Piero della Francesca -en ese orden los analiza- y así se detiene a observar el espacio creado por los *papiers collés* del cubismo de Picasso y Braque.

Como singularmente destacada ha de ser calificada la labor de la revista *Word & Image* en la que son tratadas especialmente las relaciones entre las dos configuraciones que le dan título a la publicación periódica, en la que sus colaboradores realizan estudios puntuales sobre las mismas. Así han de ser destacados los trabajos de Leslie Brubaker, Helen Solterer, Margaret Bridges, Weiner Senn, Lawrence G. Duggan, François Bruzzo, Mason Tung, Richard Sheppard, Philip Mann, E. S. Schaffer, Jeffrey M. Hurwit, D. A. Steel, Margaret Iversen, Patricia Rubin, Irene H. Chayes, Paul Bauschatz, Rosemarie Muir Wright, James Eltkins, Silvio Gaggi, Edward Timms, ... Igualmente ha de ser referida la labor de las revistas *FORUM For Modern Language Studies* y *October*, en las que en algunos números han sido hallados estudios imbricados de alguna manera en esta procesualidad artística.

Con visiones más pausadas sobre el problema, de menor compromiso pero con mayor objetividad están los trabajos que pasamos a referenciar. De Nela Álvarez Lozano, *De Sumeria ó códice miniado -un espectro cronológico que pudiéramos calificar de reducido, parcial, por detenerse en un espacio cronológico muy restringido pero muy documentado y muy bien conducido-*. De Rosario Martín Barrientos, *Los primeros libros ilustrado en Occidente*, aún siendo un trabajo igualmente puntual, conjuga brevedad y precisión, emitiendo una visión pormenorizada del asunto -pese a la citada brevedad- y sin una base teórica que permita llegar a conclusiones determinantes, sino una profunda y salientable labor de documentación y formación. El texto para el catálogo de la exposición en la galería Jorge Mara de Madrid "Hecho de palabras", realizado por Juan Manuel Bonet ("Un espacio privilegiado") da idea del panorama que el problema tratado ha configurado en el presente siglo. "La máquina de hacer poemas" de Laura Freixa refiere una exposición en el Centre de la Vieille Charité de Marsella (1993) y, tomando como excusa la exposición, repasa el proceso que asume la palabra como elemento plástico desde las más tempranas vanguardias. Un denso repaso histórico desde la generación de imágenes como símbolos hasta las más recientes experiencias artísticas, deteniéndose preferentemente en esta últimas, la realiza Amalia Martínez Muñoz, en su artículo "La palabra y su imagen: un continuo devenir". Ingrid Schaffner en su ensayo "Cursive", para la revista Cimal, documenta la imagen de la escritura plástica en su desarrollo gestual, lo que denomina Cursiva, apoyándose en manifestaciones de R. Barthes, A. Artaud, Cy Twombly, J.-M. Basquiat, Masson, Elliot Green y Nancy Spero, entre otros muchos; siendo realizada así una labor de concreción de un método material y procesual que conlleva una ideología plástica precisa. Kewin Power escribe para la tan valiosa como efímera revista *Arena* un artículo sobre las nuevas formas de poesía visual aportando manifestaciones de los Letristas y del grupo brasileño Noí Grandes, preferentemente, al tiempo que analiza sus realizaciones. La simbiosis de fotografía y texto en las prácticas artísticas de mujeres de color en Gran Bretaña y Estados Unidos es analizada por Kellie Jones en su artículo "In their own image. Black women artists who combine text with photograph" y, reivindicando la influencia y autoridad de Barbara Kruger y Jenny Holzer sobre este grupo de artistas, resalta la labor de Lorna Simpson, una artista imprescindible y de la que posteriormente estudiaremos sus realizaciones. Fidel Vidal reflexiona sobre la calidad del poeta (poítes) en un artículo titulado "Propriedade da palavra", publicado en la revista *Luzes de Galicia* en el verano de 1992; no se detiene en absoluto en el problema que nos ocupa pero su trabajo merece ser destacado en cuanto a que configura de manera clara y efectiva las limitaciones que sobre la palabra posee el poeta, si bien, citando a Blas de Otero, da al escritor dominio ilimitado sobre aquella (*Esta / es mi casa / Propiedad / de la palabra.*); igualmente colateral es el ligero estudio de Georges Jean La escritura, archivo de la memoria. Francisca Pérez Carreño parte de los debates que en los setenta emergieron valorando las posibilidades de esta simbiosis para alumbrar un texto

minucioso sobre esta expresión, tanto desde la mirada del propio creador como desde su recepción adecuada; destacando que los textos son por lo regular ficciones que exigen la predisposición del espectador y atribuye a U. Eco y a la corriente hermenéutica de la filosofía la puesta en disposición de una 'gramática' para su perfecta percepción. Jose Luis Marzo y Jorge Ribalta realizan una serie de entrevistas a Barbara Kruger y a los grupos de artistas Guerrilla Girls y Group Material, publicándolas en la revista Kalias bajo el título "Tres versiones de la práctica artística considerada como crítica cultural"; las producciones de estos artistas se asientan en la palabra como medio de expresión y materialización.

Otros trabajos de imprescindible cita son los de Claude Gandelman, *Le regard dans le texte: Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*, en la que desarrolla la idea inicial de la equivalencia visual de palabra e imagen; el de François Dagognet, *Écriture et Iconographie*, en la que demuestra que es la expresión lo que predomina sobre los medios de emisión utilizados. *Painting, Language and Modernity* de Michael Phillipson supone un desarrollo de los métodos de expresión-interpretación, acuñando el término "pluralogue" para calificar al tipo de obras sobre el que estamos especulando y basando este tipo de emisiones como un debate entre la metáfora y la metonimia. Sin mucho que ver directamente sobre el tema, pero ayudando a entender aspectos concretos del funcionamiento plástico del lenguaje encontramos las obras de Antonio Ferraz Martínez *El lenguaje de la publicidad y Typography. Mimesis, Philosophy, Politics* de Philippe Lacoue-Labarthe. Sin ser tratados específicamente en la tesis también los libros de artista son un cúmulo monumental que ha sido considerado siendo de gran utilidad el catálogo *Libros de artista*, publicado por el Área de Cultura de la Diputación de Cuenca (textos de José Antonio Sarmiento, Germano Celant, José Díaz Cuyás y Ulises Carrión. Igualmente el libro de entrevistas realizadas por Jeanne Siegel *Artwords. Discourse on the 60s and 70s* ha sido puntualmente manejado por su valor declarativo.

También ha de ser anotada alguna ausencia documental de la que tenemos noticias pero cuya localización se nos ha hecho imposible. Así, ahora se nos viene a la mente la obra de Meyer Shapiro *Words & Pictures*, de 1973, documentada por Omar Calabrese en su meticuloso ensayo documental *El lenguaje del arte*. Calabrese comenta la obra superficialmente debido a la magnitud del campo que estudia, pero constata una idea que consideramos hipótesis inicial de esta tesis: la idea de "intertextualidad", "Shapir sostiene -dice Calabrese- que en el arte figurativo clásico las imágenes son producidas a partir de textos escritos y que, por lo tanto, una descripción de la comunicación artística puede ser desarrollada tranquilamente a partir de sus precedentes verbalizaciones". Esta ausencia no es la única, pero quizá la más sentida dado el aprecio que poseemos sobre las obras de este autor, siempre atento a todas las manifestaciones de la cultura y a la denuncia de cualquiera de sus perversiones.

Desde el arte mismo han de ser citados esos cúmulos documentales que son las exposiciones, de las que destacamos las siguientes: *L'écriture Griffée* (Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 1993), *Out of Sight, Out of Mind* (Lisson Gallery, Londres, 1993), *Artecontexto* (Canal de Isabel II, Comunidad de Madrid, 1989), *Impresiones Múltiples*, Colección Caisse des Dépôts (Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1993), *"Le Monde en éclats, L'oeuvre en effraction* (Lambert, París, 1993), *Poeting and Paintry. From One Art, the Other* (Centre de la Vieille Charité, Marsella, 1993), *Multimediale 93* (Centre for Art and Communication Techniques, Viena, 1993), *IX Exposition Suisse de Sculpture* (Berna, 1991), *Génériques, le visuel et l'écrit* (Hôtel des Arts, París, 1992), *Les Pictographes* (Musée de l'Abbaye Sainte-Croix. Les Sables-D'Olonne, 1992), *Museum in Progress* (Viena, 1994), *Texts and Photography* (Arts Council, 1979), *Wordswords* (Museo de Bochum, 1979 y Palazzo Ducale, Genova, 1979). La cita podría ser enorme pero nos conformamos con esta pequeña cita, cuya oportunidad está avalada por la calidad de sus contenidos.

PRIMERA PARTE

LA ADQUISICIÓN DEL LENGUAJE, DE LA ESCRITURA Y DEL ARTE.

El origen del lenguaje todavía se nos presenta como algo incierto. Surge sin duda en los grupos de cazadores paleolíticos, e igualmente podemos asegurar con total certeza que fenómenos como el desarrollo cerebral, el caminar erguido, el aguzamiento estroboscópico visual y la complejización articular y mecánica de la mano estuvieron en relación directa y simultánea -una simultaneidad, hemos de aclararlo, bastante amplia cronológicamente- con la adquisición del lenguaje. Mary R. Haas nos hace reparar en que todas estas mejoras adquiridas por el hombre -incluido el lenguaje- están marcadas por el desarrollo de capacidades de adaptación al medio hostil en que se encontraba¹. Jacquetta Hawkes² afirma categóricamente que el lenguaje es una invención exclusiva del hombre, algo que no nos fue dado sino que supimos desear y adquirimos por propio esfuerzo evolutivo; para apoyar esta idea, la autora nos ofrece el hecho, científicamente demostrado, de que el niño aislado fuera de un entorno humano en el que sea practicado el lenguaje, y por ello no pueda adquirirlo a su debido tiempo, en un período inicial de su vida muy concreto, pierde toda posibilidad futura de articulación. Este no es el caso del trino de los pájaros, los cuales, aislados de sus congéneres en laboratorio en sucesivas generaciones cantan sin haber oído. Quizá los bramidos animales sean la demostración de unos mínimos guturales presentes también en el hombre y que evolucionarían hasta la articulación actual. Al mismo tiempo los estudiosos de lingüística generativa se interrogan sobre si el hombre poseyó inicialmente un lenguaje único propiamente dicho o si se produjeron múltiples focos generativos con cierta simultaneidad, son las conocidas teorías monogenéticas o poligenéticas, si bien los análisis más serios parecen inclinarse por la tesis monogenética³. Contrario a todos los anteriores se sitúa

¹Haas (1969, p.13) habla inicialmente del lento proceso de adquisición de lenguaje y añade: "In fact it is no longer seriously to be argued that language preceded even the lowliest forms of material culture. On the contrary, there is a growing body of evidence to indicate that brain development was triggered by tool-use and this in turn was a necessary concomitant in the acquisition of language". Jagjit Singh (Teoría de la información, del lenguaje y de la cibernética [1966]. Alianza, Madrid, 1972, ed. de 1976, p.14) cita a los neurofisiólogos Penfield y Roberts, quienes han advertido, en sus estudios directos sobre varios fósiles de homínidos con una antigüedad de un millón de años, la supremacía del habla, mejor quizá de lo gutural, sobre la destreza en el uso y elaboración de herramientas. Apoyando estas posturas encontramos a Ramón Grande del Brío quien en su obra *Epistemología de la prehistoria (Antropología y Ecología)*. (Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca, 1986, p.198) señala igualmente esa influencia del medio deteniéndose sobre todo en aspectos ecológicos: "La expresión artística, a través de la talla, el grabado o la pintura, no ha de conceptuarse como un logro obtenido en un momento dado, sino como la manifestación de la situación ecológica en que se encontraba en aquel momento el hombre en el seno del ecosistema".

²En la obra colectiva dirigida por esta investigadora y el conocido estudioso de esta materia Sir Leonard Woolley, *Historia de la Humanidad. Desarrollo cultural y científico. Tomo I*. Promovido por la UNESCO y editado para España por Planeta. Barcelona, 1978.

³"A medida que conocemos mejor la estructura de las aproximadamente seis mil lenguas censadas en el mundo, sin embargo, estamos más cerca de la tesis monogenética". Francisco A. Marcos Marín: "Comunicación y Biolinguística. Claves biológicas y arqueológicas de las lenguas". *Telos*, nº33, marzo-mayo 1993, p.42-56). Es muy recomendable la lectura de este artículo por mostrar de una manera

Merleau-Ponty, quién consideró una noción de nacimiento del lenguaje como un organismo independiente de la especie (ontogénesis del lenguaje) y por ello producción, nunca producto, nunca instrumento.

La conciencia de uno mismo y de hechos del pasado, que son almacenados en la experiencia para encarar situaciones similares en el futuro, parecen haber sido motores clave en la necesidad de lenguaje; para ello el hombre habría adquirido una capacidad de constitución y almacenamiento de imágenes idóneamente estructurada. Una asociación deficitaria entre gestos manuales y sonidos guturales anímicos serían los primeros vehículos expresivos usados por el hombre; posteriormente habría una precaria, pero progresiva, adquisición de correspondencia entre cosas y palabras hasta adquirir una sistematización mínima y extremadamente sencilla, perfeccionada por una sincrónica ampliación del pensamiento analítico. El punto final parece haber sido la invención de la escritura⁴, suponiendo una herramienta más para el almacenamiento y difusión supratemporal de las experiencias a través de las sucesivas generaciones de la humanidad. El espacio de vacío del hombre ágrafo lo define maravillosamente desde la poética Edmond Jabès en *El libro de las semejanzas*⁵: "Donde todavía no hay escritura, donde todavía no existe palabra, hay sólo lugar vacante para el obstáculo' había escrito ya reb Béríd. (...)"

El arte, en concreto, parece surgir de la enorme curiosidad que el hombre siente hacia lo raro, lo extraño, hacia todo aquello que parece evadirse de lo cotidiano. Según Jacquetta Hawkes⁶, en las cuevas de Chukutien fueron hallados cristales de cuarzo que al hombre de entonces le atraerían por su singularidad. Esto explicaría seguramente esa extraña mezcla del arte primitivo -aunque no sólo primitivo- con las formas primarias de magia y religiosidad, actividades que intentan regir sobre lo que se nos muestra inverosímil. Música, danza, poética, industria y plástica parecen situarse en niveles muy próximos. Por otra parte Herbet Read supone la aparición del sentimiento de belleza plástica con anterioridad a la necesidad de escritura: "Las formas emergen de las actividades prácticas del hombre neolítico y a medida que emergen se las dota inmediatamente de una significación estética: se convierten en símbolos de sentimientos específicos." (...) "Pero el dibujo neolítico es un tipo de lenguaje simbólico que requiere una sensibilidad adecuada."

condensada pero rigurosa los factores evolutivos del lenguaje desde las diferentes teorías desarrolladas y evaluando su vigencia.

⁴Decimos 'parece haber sido' puesto que Ong subraya la existencia de culturas sólidas desvinculadas de cualquier forma de escritura, aun cuando ésto hoy en día, desde nuestra cultura confinada en los límites de lo literario, tal posibilidad nos parezca un desvarío.

⁵Edmond Jabès; *El libro de las semejanzas*. [1976]. Alfaguara. Madrid, 1984. Trad. de Saúl Yurkievich. En *El libro de El* (p.79).

⁶Op. cit., 1978, p.167.

(...) "la primera ciencia fue una anotación de los descubrimientos del artista; las matemáticas nacieron como una meditación sobre los artefactos."⁷.

LA ESCRITURA Y EL ARTE EN LAS PRIMERAS CIVILIZACIONES.

La futura y azarosa fetichización de los objetos que el hombre del paleolítico pudo haber empleado -sus huellas estampadas en abrigos y paredes rocosas- se le hacen sin duda insuficientes⁸. La necesidad de fomentar un método, perdurable y rápido, de difusión de su memoria, asentada en algo más sólido que en la simple difusión oral generacional de padres a hijos y que, incluso, se hiciese comprensible a sus coetáneos, dio lugar a lo que numerosos autores denominan escrituras pictóricas⁹. Es de esta idea de donde se genera los mitos del nomoteta, primer creador del lenguaje, y del logoteta, el creador primigenio de la escritura

⁷Herbert Read; Imagen e idea. F.C.E.. México, 1980, p.55, 56-57 y 68 respectivamente.

⁸Como señala Emilio Lledó en El silencio de la escritura (Centro de Estudios Constitucionales. Madrid 1992, p.23) el poema anclado en el presente necesita de la permanencia, algo que la voz ya no disponía, y es entonces cuando nace el deseo de la escritura, donde la voz no deja de ser necesaria sino que se encuentra siempre dispuesta, eternamente presente. No podemos evitar citar aquí un párrafo perteneciente al texto Roma, de Marguerite Duras, materialización textual de la película Le dialogue de Rome, producida por la R.A.I. y que forma parte de su libro Escribir (Tusquets. Barcelona, 1994); en el vestíbulo del hotel una mujer y un hombre, ambos huéspedes del establecimiento, conversan sobre Roma, la ciudad que los acoge y sobre una civilización contemporánea de Roma en la Toscana, cuyas ruínas ella había visitado en su infancia en una excursión escolar. Eran unas gentes que "No conocían la escritura, ni la lectura. (...) la única ocupación de esos hombres estaba relacionada con Dios." y habitaban cavidades cavadas por ellos mismos en la tierra. Pero ya había un deseo de fijar mensajes a las generaciones posteriores: La profesora les aleccionaba sobre las maravillas que veían y sobre su esplendoroso pasado: "(...) Que en determinadas arcillas profundas se habían encontrado huellas de manos grabadas en sus paredes. Manos de hombres, abiertas, a veces heridas.

- ¿Que significaban esas manos, según la señorita?

- Significaban gritos, decía ella, para que más tarde, otros hombres los oyeran y los vieran. Gritos pronunciados con las manos."

Pero no es Duras la única escritora que ha ensañado ese incierto tiempo en el que la huella resumía un sentimiento trascendental, la difusión de un mínimo de conocimiento: el conocimiento de la propia existencia; así Arturo Uslar Pietri en su libro de poesía Escritura (Eds. Macanao. Caracas. 1979, p.11, el texto está acompañado de grabados del artista Jesús Rafael Soto) se pregunta: "¿Con cuál signo de mano abierta ensangrentada un hombre dejó su presencia en un muro de sombra para el silencio de los siglos sin cuento, cuando el hombre se lanzó a la loca y terrible aventura de reunir el universo con palabras?"

⁹Moorhouse, 1961, p.20-23. "Estos padres de la Humanidad no comparaban, sino que nombraban las ideas por sus correspondencias en el mundo material: si querían citar al rey de un pueblo obediente, no creían que fuera una abeja reina de una colmena, pero lo llamaban abeja; si querían nombrar la piedad filial, no la comparaban con la cigüeña que mantiene a su familia, pero la llamaban cigüeña; si querían expresar su fuerza, la llamaban toro; la fuerza del hombre, el brazo; la fuerza del alma, león, el alma que se eleva hacia el cielo, el gavián que planea en las nubes y fija el sol en sus miradas". (Frédéric Du Portal, 1981, 3ªed. de 1991, p.1-2). Kristeva en El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística (publicado originalmente en 1969. La traducción manejada es la de María Antoranz, en Fundamentos. Barcelona. 1988; la cita se encuentra en las p.31-32) nos sorprende con las manifestaciones de dos estudiosos de la escritura, Chang Cheng-Ming y Van Ginneken, quienes coinciden en señalar la anterioridad del lenguaje escrito sobre el fonético; apoyándose "en el hecho de que la escritura china, por ejemplo, parece imitar al lenguaje gestual, por lo que sería anterior al lenguaje fonético. Kristeva señala su total discrepancia con ambos investigadores.

del que habla Platón en el *Cratilo*. Konrad Lorenz señala también aspectos muy importantes para el individuo que enlazan el afán de perpetuidad con el afán de notoriedad¹⁰. Para que un pueblo alcance la escritura pueden darse múltiples razones; Cohen¹¹ señala cuatro muy generales: las circunstancias sociales, las condiciones intelectuales, la existencia de materiales apropiados para ser utilizados como soporte y realización de la escritura y por el condicionamiento del entorno en que viven. Bölken y Leroi-Gourham sitúan el origen del lenguaje en el musteriense, pero el segundo no considera verdadera existencia del lenguaje humano mientras no existe símbolo gráfico: "Podemos decir que sí, en la técnica y el lenguaje de la totalidad de los antropienses, la motricidad condiciona la expresión, en el lenguaje figurado de los antropienses más recientes, la reflexión determina el grafismo. Las huellas más antiguas se remontan al final del musteriense y se vuelven abundantes hacia 35000 antes de nuestra era, durante el período de Chaterperron. Aparecen al mismo tiempo que los colorantes (ocre y manganeso) y que los objetos ornamentales"¹². Claude Levi-Strauss considera que el proceso por el cual el universo toma significación es un proceso relativamente lento, pero en cuanto el hombre empieza a percibir que el universo significa, el significante y el significado son organizados de manera vertiginosa¹³. Emilio Lledó¹⁴ vincula el nacimiento de la escritura en el área griega a la adquisición de importancia del *dêmos*, de la clase popular, concretamente en época de Aristóteles; este grupo social empieza a ser valorado, al tiempo que aparece el sentimiento de filia -la amistad extra-familiar-, como consecuencia de la lucha contra el invasor persa, introduciéndose la isegoría, la palabra igualitaria, "pues en la lucha contra el enemigo persa es necesario aprovechar las habilidades de cada uno. Las de un pastor, por ejemplo, que conoce mejor que nadie una determinada zona ... y toma, por tanto la palabra". La palabra entonces se fija: "Frente al rapsoda, que cantaba y contaba los mitos de un lado a otro, surge el filósofo. Con Platón, puesto que de los presocráticos sólo se han conservado fragmentos, entra el pensamiento en la cultura occidental. Y lo hace a través del diálogo, no del tratado. A las preguntas '¿qué es la belleza?', '¿qué es la virtud?', '¿qué es la verdad?', los griegos responden dialogando". Mediante la escritura la naturaleza se convierte en cultura.

¹⁰Según cita de Ramón Grande del Brío, 1986, p.174-175.

¹¹1958, p.13.

¹²La cita ha sido recogida de Julia Kristeva; *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística. Fundamentos*. Madrid, 1988, p.55-56.

¹³Esta postura nos la aporta igualmente Julia Kristeva (*El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística*, p.56-57. Al mismo tiempo añade que en la lengua akkadia 'ser' y 'nombrar' son sinónimos y, por ello 'lo que sea' se expresa en la forma 'todo lo que lleve un nombre'

¹⁴La procedencia de esta idea, y las dos citas que aportamos, pertenecen a la entrevista que José Andrés Rojo realizó al filósofo Emilio Lledó y que fué publicada en el suplemento sabatino *Babelia*, en *El País*, 12 de noviembre de 1994, en la página 12 de dicho suplemento.

Arte y escritura; un origen indiferenciado. Semasiografía.

Suponiendo la adjudicación, por análisis y abstracción¹⁵, de un signo a cada objeto representado: son los pictogramas e ideogramas, a los que Ignace Gelb prefiere englobar con la denominación de semasiografía [del griego *semasia* (sentido, significado) y *graphie* (escritura)], debiendo ser entendidas como precedente de la escritura propiamente dicha. Gelb incluye en este concepto "todos los variados recursos con los que el hombre intentó primeramente transmitir sus ideas y sentimientos (...)". Es la fase en que las pinturas pueden expresar el sentido general que quiere transmitir el que escribe y su sentido "no se ocultará a una inteligencia correcta aunque carezca por completo de todo conocimiento previo del sistema"¹⁶.

Indiscutiblemente la escritura inicial no podía desarrollar más que señales (de aviso, de pertinencia, de detentación del poder, de registro, ...) vinculadas a manifestaciones primarias de relaciones comunitarias.

Para Gelb¹⁷ las semasiografías expresan "sentidos y nociones vagamente relacionables con el habla" y aclara: "Como las palabras son componentes per se, no tienen que corresponder a ningún signo del lenguaje escrito. Esto es lo que llamamos semiografía primitiva"¹⁸. Esta comprensibilidad 'per se' supone la ausencia de cualquier vínculo con una lengua determinada, siendo ésta una de las causas por la que Cohen¹⁹ no la considera una verdadera escritura, en ello coincide con Jacquetta Hawkes y Sir Leonard Woolley²⁰; no es más que la ilustración detallada de un discurso hablado, denominándola 'protoescritura'. Asimismo, alega la carencia de cualquier vínculo con una lengua concreta. Leroi-Gourham discute sus posibilidades léxicas²¹ y, coincidiendo con Cohen, denuncia su exclusivo

¹⁵Moorhouse, 1961, p.26.

¹⁶Moorhouse, 1961, p.19.

¹⁷1987, p.30.

¹⁸1987, p.32.

¹⁹1987, p.27.

²⁰Estos dos autores rechazan las pictografías siquiera como protoescrituras, pero es Woolley el que recalca en extremo su postura, adjudicando a una pobreza contextual la conceptualización mediante este sistema primario de información (1978, p.495-496): "Apenas es exagerado decir que 'escritura de imágenes' es un contrasentido, pero es indispensable que las imágenes forman la base de cualquier sistema de escritura. El indio de América del Norte y el beduino se detuvieron en la primera fase porque eso era todo lo que sus ambientes sociales podían evocar; el primero se apoyaba en el narrador de la tribu para su historia y no necesitaba escribirla; el segundo se interesaba a lo sumo en consignar sólo un hecho para información de otros que llevaban una vida sencilla y directa como la propia." Más adelante (p.497) este mismo autor vuelve a señalar esta deficiencia de la pictografía: "Los primeros pictogramas denotan cosas y eso es todo; no pueden hacer declaraciones ni pueden transmitir ideas, mientras el pictograma signifique lo que dice, la escritura es imposible, porque no hay modo de hacer una imagen de la acción, el tiempo, la cualidad o el pensamiento, sino tan solo una cosa; no es posible consignar nada que tenga un sentido." Lo que estos dos autores consideran imprescindible para poder hablar propiamente de escritura es que los signos adquieran un valor fonético y consideran que el mérito de este hallazgo debe adjudicarse a los sumerios.

²¹Marcellesi, voz Escritura; Enciclopedia Larousse Universal.

carácter figurativo, concreto y realista, adjudicándoles, a su vez, el nombre de "mitografías". Su arcaísmo es abiertamente admitido por Feurier, al tiempo que las cataloga como "escrituras sintéticas"²².

Las manifestaciones que mejor ejemplifican este concepto son los dibujos sobre pieles de los indios de Norteamérica, quienes lograron -o, quizá, debiéramos decir mejor no desearon- traspasar esta etapa figurativa escrita. Se encuentran, eso sí, bien diferenciadas de cualquier tipo de manifestación artística, aun pudiendo tener un carácter mágico religioso, suponiendo ya una habilidad en el manejo de ciertos materiales²³. La citada desconexión del significado del mensaje con cualquier forma lingüística fue también observada por Gelb²⁴, y es por ello que todavía se le supone imprescindible un anclaje mnemónico-representativo²⁵.

Siguiendo a Gelb, identificaremos en esta etapa inicial dos formas de comunicación. En primer lugar citaremos el recurso representativo-descriptivo, caracterizado por una expresión dibujística comprimida, exenta de alardes estéticos y fuertemente convencionalizada simbólicamente, siendo este último aspecto lo que, unido a la imposibilidad de ser dibujados ciertos conceptos²⁶, le ha impedido prosperar como vehículo comunicativo. Otros autores (Moorhouse, Elliot, Cohen, Croato) prefieren referirse a este recurso por los nombres de pictografías o pictogramas. Gelb rechaza de plano esta denominación: "No es apropiado el término 'pictografía', en sentido de 'escritura pictográfica' porque hay otros sistemas, como el egipcio, el sumerio primitivo, etc, que se expresan asimismo en forma pictórica, pero poseen una estructura interna muy diferente a la de estos sistemas primitivos como los usados por los indios americanos. Además el término 'pictografía' denota características formales externas, no el desarrollo interior del sistema"; añadiendo además que este término se encuentra desprestigiado en los círculos lingüísticos por las múltiples y erróneas significaciones que se le atribuyen²⁷. En este caso, el signo representado equivale al objeto representado, es reconocible y se asemejan aquellos que poseen idéntico significado aún perteneciendo a culturas diferentes y a localizaciones geográficas muy alejadas a lo largo y ancho del mundo, pero aún así su forma estereotipada fue de lenta elaboración²⁸. Suponen la base de la que surgirá la verdadera escritura al existir ya un análisis y la posibilidad de verbalizar, más o menos fiablemente, lo escrito²⁹. Croato³⁰

²²Etiemble, 1974, p.28.

²³Cohen, 1958, p.27-33.

²⁴1987, p.248.

²⁵Moorhouse, 1961, p.20-23.

²⁶Donald Jackson, 1981, p.17.

²⁷Gelb, 1978, p.60.

²⁸Moorhouse, 1961, p.25-27.

²⁹Cohen, 1958, p.33.

considera que desde un principio las pictografías compartían ya significación con algunos elementos de claro valor fonético. En segundo lugar, se encuentra el recurso mnemónico-identificador, en el que los signos, careciendo de razones de parecido con los individuos y objetos concretos a los que remiten, son simples apoyos para recordar o identificar, posibilitando incluso la comunicación interna de acciones y cualidades. Moorhouse y Elliot prefieren denominar a este recurso como ideográfico; el primero, asimismo, adjudica esta pérdida icónica "al deseo de obtener signos que puedan leerse fácil y rápidamente", libres ya de las exigencias de reconocimiento al poseer convención social³¹. Con el empleo de este segundo recurso, Gelb nos hace ver la proximidad al descubrimiento de dos hechos sumamente importantes: por una parte, la posibilidad de expresar palabras mediante símbolos 'escritos', y por otro, la necesidad de establecer unas reglas primarias de expresión, como pueden ser las de origen y término de frases, las que marcan sentido imperativo, etc. Moorhouse³² apunta la posibilidad de que la sugestión actúe significativamente para su desciframiento, así como también las "facultades inventivas". Gelb, en su artículo para la voz 'Escritura' de la Enciclopedia³³, considera que en esta etapa se produce la primera convencionalización de ciertas correspondencias entre signos y sus "contrapartidas habladas" pudiendo nacer de esto la verdadera escritura³⁴.

"El pictograma, elemento principal y elemento clave de todas las escrituras, subsiste todavía en nuestros días en los caracteres chinos"³⁵. Sir L. Woolley³⁶ considera que los orígenes de las escrituras tanto del valle del Indo como de China provienen de adopciones tempranas- a nivel exclusivamente de idea, no de forma- de la escritura sumeria. Este mismo autor³⁷ señala en la escritura china una diferencia excepcional con respecto al resto de las escrituras: su vinculación desde un principio a criterios estético-literarios, muy cercanos a la expresión pictórica, y no tanto a criterios económico-registrales. La poesía de Uslar Pietri da testimonio de esta sintonía entre la plástica y la escritura:

"Los pájaros dejaron en el polvo
el regreso del vuelo, en términos huellas,
por los siglos sin nombre

³⁰1968, p.32.

³¹Moorhouse, 1961, p.23-24.

³²1961, p.28.

³³Gelb, *Voz Escritura*. Nueva Enciclopedia Universal Carroccio. Barcelona. 1985.

³⁴"A veces es imposible reconstruir la genealogía, pero en los casos en que ha sido intentado, por ejemplo con las formas alfabéticas, se ha terminado por comprobar una notable afinidad con objetos familiares a los primeros pueblos que usaron la escritura" (Ruggero Pierantoni; *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Paidós. Barcelona. 1984, p.144).

³⁵Jean, 1989, p.47.

³⁶1978, p.503.

³⁷op. cit., p.504.

y por los siglos de los cazadores,
hasta que el letrado de China
vino a copiar con tinta eterna la frágil traza de lo volandero."³⁸

"A lo largo de los siglos, el pictograma deja de representar el objeto que designa y toma su sentido del contexto"³⁹. En el fondo, y en palabras de Cohen atestiguan la posibilidad de verbalizar lo escrito⁴⁰.

La logografía: un importante salto evolutivo de la escritura.

La superioridad de la línea mnemónico-identificadora se hizo bien patente al evolucionar de manera plenamente positiva hacia una escritura más compleja: la logográfica (Gelb). Esta etapa es omitida por bastantes autores que acostumbran a asimilarla a la ideográfica, y, así, Croato⁴¹, por ejemplo, supone que las diferencias entre las escrituras ideográficas y las que ahora estudiamos son despreciables a nivel general. Consisten en la adjudicación de un signo a cada palabra: se señala aquí un período intermedio en el cual la diferenciación entre pintura y escritura les resulta, a sus usuarios, confusa; llegando al punto de que esta idea estuvo a punto de ser formulada por los especialistas de arte prehispánico americano, en especial Elliot⁴². Este mismo autor⁴³ hace hincapié sobre este período intermedio y nos informa del gran interés que ha suscitado entre los psicólogos del arte, al esperar reconocer en él "la manera en la que la mente aprehende mejor las ideas". Este importante avance está íntimamente ligado a un cambio en la visión del mundo⁴⁴.

Como es fácilmente deducible el sistema alcanzó su punto de obsolescencia al incrementar enormemente el número de objetos que le eran comunes y de signos que los representaban, evidenciándose, para el usuario, que la ya por sí ardua tarea de retener y asociar correctamente signo y objeto se volvía imposible. Para vencer este obstáculo se recurrió a una doble articulación: aún manteniendo tal escritura logográfica, se la auxilió adscribiendo a ciertos signos valores fonéticos distintos a los poseídos como palabra: es el proceso de fonetización. Gelb⁴⁵ rechaza a este respecto las tesis de W. F. Edgeston que sostenían la posibilidad de una evolución directa desde la etapa logográfica a la consonántica; en su lugar Gelb acepta, por "conocida y comprobada en docena de sistemas diferentes", la que evolucionaría desde la logográfica a la silábica. El aprovechamiento del

³⁸ Arturo Uslar Pietri; *Escritura*. Eds. Macanao. Caracas. 1979, p.25.

³⁹ Jean, 1989, p.14.

⁴⁰ 1958, p.33.

⁴¹ 1968, p.32.

⁴² 1976, p.16.

⁴³ 1976, p.72-73.

⁴⁴ Elliot, 1976, p.74.

⁴⁵ 1978, p.112.

sonido para identificar su imagen escrita significó un gran avance que es, todavía hoy, la base de nuestra escritura⁴⁶. Y este proceso necesitó de unos lenguajes peculiares: lenguajes en los que existan palabras homofónicas; y esta peculiaridad la poseían tanto los sumerios como los egipcios⁴⁷.

La conquista fonográfica.

Gelb (1985) patentiza que "una escritura logográfica primitiva sólo puede transformarse en un signo completo si acierta a atribuir a un signo un valor fonético independiente del significado que este signo posee como palabra". El cambio hacia una escritura fonográfica y su aceptación está indisolublemente unido a la elitización de los conocimientos de la escritura en las sociedades primitivas⁴⁸. "Una vez introducido el principio de fonetización se extendió con rapidez. Con él se abrieron horizontes completamente nuevos para la expresión de todas las formas lingüísticas, por muy abstractas que fuesen, por medio de símbolos escritos. El establecimiento de un sistema de escritura completamente desarrollado exigía la convencionalización de las formas y de los principios. Las formas de los signos tenían que normalizarse para que todos los dibujasen aproximadamente de la misma forma. Tuvieron que establecerse las correspondencias de los signos con las palabras y los sentidos determinados, y que elegirse signos con valores silábicos definidos"⁴⁹. Con el comienzo de la fonetización y su posterior sistematización, se desarrollaron sistemas completos de escritura que hicieron posible la expresión de cualquier forma lingüística mediante símbolos con valores silábicos convencionales"⁵⁰. Se había llegado, así, al jeroglífico, origen de la escritura completa⁵¹.

⁴⁶Donald Jackson, 1981, p.17.

⁴⁷Explicado de modo sencillo, se trata de un proceso de reducción por intercambio. Las palabras homofónicas son aquellas que poseen idéntico sonido pero que sus significados son distintos y por ello sus representaciones gráficas. El escriba realiza un proceso de sustitución del grafismo más difícilmente representable por aquel otro más sencillo aunque posea distinto significado, ya que presupone que cualquier lector mínimamente avezado advertirá, al pronunciar el sonido y por el contexto de la frase en que se encuentra, tal sustitución. Ello supone una reducción magistral ya que las palabras cuyo significante sea más complejo decaerán en su uso ya que el significado se incorpora a la de la otra palabra homófona más simple. Cuando el signo de la cosa empieza a ser entendido como nombre-sonido y comienza a sustituir idénticos sonidos para nombrar cosas más complicadas se rompe "el abismo entre la no-escritura y la escritura" (Hawkes y Woolley, 1978, p.497-499).

⁴⁸Donald Jackson, 1981, p.17.

⁴⁹Gelb, 1978, p.100-101.

⁵⁰Gelb, 1987, p.250.

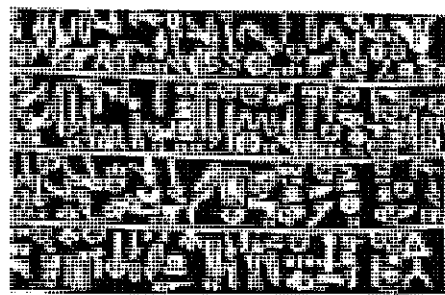
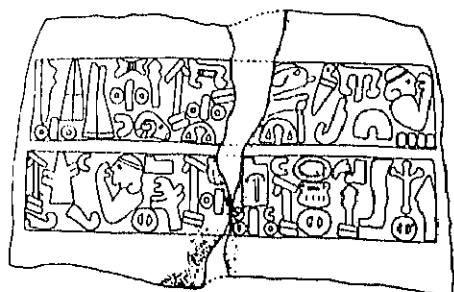
⁵¹Esto según la interpretación de Gelb (1987, p.250) ya que, por ejemplo, para Elliott (1976, p.102-105) la escritura jeroglífica ve la luz con anterioridad, previamente al debate entre pintura y escritura, datándola, aproximadamente, al final de la etapa pictográfica, y discurriendo paralelamente a la ideográfica. Croatto (1968, p.32) muestra una postura coincidente con la de Elliott pues sostiene que en Egipto se dió un paso directo desde la escritura pictográfica a la ideográfica: "un signo puede expresar una palabra, pero también condensar una idea", permaneciendo inmutable.

El arte y la escritura de las culturas jeroglíficas.

El salto cualitativo producido en la escritura, encaminándose hacia estructuras intelectualmente más complejas, refleja, siguiendo con Elliot⁵², una síntesis progresiva desde el pintar al escribir siendo localizable en pinturas y bajorrelieves de pueblos que han experimentado este proceso. "Pero no logran una separación total de pintura y escritura: más bien pasan a manejar a la primera como extensión de la segunda". Curtius⁵³ establece sin asomo de duda una paridad entre ilustraciones y jeroglíficos: "Así como cada jeroglífico es una ilustración, cada ilustración egipcia es también un jeroglífico". La respuesta necesaria a estas apreciaciones nos la dará Sir L. Woolley⁵⁴, para este investigador las paletas egipcias de pizarra (la paleta de Narmer, entre otras) supone ese persistente anclaje conservador a un sistema logográfico y el deseo, todavía en germen, de una mayor concreción que eliminase interpretaciones azarosas; a esto hay que añadir que los pintores en Egipto eran denominados frecuentemente como "escribas de los contornos"⁵⁵.

Fig.1 Inscripción hitita.

Fig.2 Jeroglíficos del Imperio Hitita.



⁵² 1976, p. 105.

⁵³ Citado por Arne Eggebrecht (1990, p.399).

⁵⁴ 1978, p.505.

⁵⁵ J. Yarza Luaces, 1991, p.15. Varios investigadores de este fenómeno coinciden en señalar la extraña relación entre escribas y pintores. Kristeva comenta la importancia de la profesión de escriba en Egipto, constatada en el papiro Lausing, en donde un escriba comenta lo agradable de su función: "Me paso el día entero escribiendo con los dedos y, por la noche, hago la lectura. Mis amigos son el rollo de papiro y la paleta, porque es más agradable de lo que uno pueda imaginarse. la escritura, para quien la conoce, es más aventurada que cualquier otro oficio, más agradable que el pan y la cerveza, que los vestidos y ungüentos. Sí, tiene más valor que una herencia, en Egipto, o que una sepultura, en Occidente" (Julia Kristeva; El lenguaje ese desconocido. Introducción a la lingüística. Fundamentos. Madrid, 1988, p.73-74). Yarza (1991, p.15) aduce que en ocasiones es válido pensar en escrituras y pinturas realizadas por una misma mano: "El [el pintor, actualmente documentado, May] y tantos otros, eran artesanos más o menos apreciados cuando conocían bien su oficio, pero sin llegar a alcanzar el reconocimiento de un arquitecto o, menos aún, de un escriba. Con todo, los realizadores de papiros con escenas figuradas debieron ser en muchas ocasiones escribas convertidos en pintores"; con él coincide F. Español (1991, p.24-25) quien certifica que el pintor pertenece a la esfera de los escribas, pero distingue al dibujante, rango inferior de los pintores. Yarza completa esta información documentando igualmente aspectos como los de la firma, rara en todo el arte egipcio. Robert Boulanger (1968, p.14) afirma además una influencia no sólo de ida, sino también de vuelta, entre pintura y escritura: "Como contrapartida, la escritura, nacida del dibujo, impone a esta alguna de sus convenciones. Las artes plásticas deberán a la escritura su búsqueda perpetua de la claridad, la nitidez de contornos y cierto ritmo en la composición".

Fundamentalmente existirían dos razones para que esta ruptura permaneciese irrealizada: la idea conservadora que prescribe cómo han de ser comunicadas las ideas visualmente, y el deseo de representar de modo fidedigno, lo menos abstractamente posible, aquellos hechos naturales con los que siempre han estado vinculados y cuya apariencia visible les es extremadamente familiar⁵⁶. Para los egipcios, su modo de expresión escrito era producto de la revelación divina⁵⁷, y la expresión plástica carecía de motivaciones estéticas⁵⁸, asociándose exclusivamente a un trasfondo religioso omnipresente⁵⁹. J. Yarza Luaces⁶⁰ resalta la importancia que para esta civilización ha tenido el hallar "un modelo de vida válido, total, que abarca todos los aspectos posibles"; tal validez e implícita seguridad

⁵⁶ Elliott, 1976, p.102-105. Sir Leonard Woolley indica a este respecto que la extrema vinculación de la escritura egipcia a lo monumental daría como resultado un aprecio por lo reconocible atemporamente. Esto aparece en F. Du Portal (1991, p.3): "(...) en Egipto el simbolismo se asentaba en el hecho de que el nombre de un símbolo encerraba la idea o las ideas por él simbolizadas puesto que el gavilán tomaba su significado de las dos raíces que componían su nombre": BAI (el alma) + ETH (corazón) = BAIETH (gavilán). Este autor realiza en la obra citada un pormenorizado análisis de los símbolos conocidos.

⁵⁷"Según la mitología, el idioma jeroglífico de los egipcios fue revelado a sus sacerdotes por el dios Toth (el Hermes de los griegos o el Mercurio de los romanos). Se trata, pues, de un lenguaje revelado, de tipo sagrado y hermético, reservado a una élite espiritual: los sacerdotes". (F. Du Portal, 1991, p.VII). Walter-Friedrich Reineke (en Eggebrecht, 1990, p.388) adjunta el siguiente testimonio que ha localizado en el título de la lista de definición de Amenope (Imperio Nuevo): "Todo lo que existe, lo que ha sido creado por Ptah y anotado por Thot, los cielos con sus fenómenos y la tierra con lo que hay sobre ella, lo que escupen las montañas y lo que moja el océano, todas las cosas que alumbró Re y aquellas que crecen sobre el dorso de la tierra". "Los motores del arte egipcio -dice Francesca Español (1991, p.13), y nosotros añadiremos, y también de la escritura- fueron principalmente la religión y las creencias particulares de ese pueblo respecto al más allá". En la traducción castellana de la versión del Libro de los Muertos de Albert Champdor (El libro egipcio de los muertos. Papiros de Ani, de Hunefer, de Anhai, del British Museum [1963]. EDAF. Madrid, 1982. Trad. de M^a Luz González) habla del dios Anubis como rector de la escritura: "También es el guardián de los textos mágicos, el protector de la luna a la que los monstruos quieren devorar todos los meses y a la que se tragan en cuanto aparece Thot a través de las constelaciones. Es el escriba amado de los otros dioses, porque él es quien escribe en las hojas del árbol sagrado de Heliópolis los nombres de los faraones que aún están por nacer y que reinarán en Tebas, la de los cien pilonos".

⁵⁸Aunque la veracidad de esta afirmación es, en cierto modo, relativa; Ingeborg Müller (Eggebrecht, 1990, p.348) difunde la idea, certificada en sus rigurosos estudios sobre escritura jeroglífica, de una ausencia de fijación ortográfica y un apoyo -cuando menos en la escritura- en un cierto concepto de belleza: "Lo que tenía un aspecto agradable era correcto, y antes se prefería escribir con errores que permitir una falta de estética". Robert Boulanger (1968, p.15) también repara en este aspecto estético de la escritura: "Al obedecer a leyes estéticas, la escritura jeroglífica desempeña un papel decorativo muy particular, a tal extremo que, cuando evolucionó para convertirse sucesivamente en silábica y alfabética, no se desprendió de los antiguos signos ya inútiles"; evidentemente no estamos del todo de acuerdo con la idea evolutiva expuesta por Boulanger en esa rápida descripción, pero en lo concerniente al gusto estético egipcio nos parece interesante incluir aquí su opinión. A la par de todos ellos, el especialista en arte del antiguo oriente G. Contenau no duda en considerar una clara sensibilidad estética en el mundo egipcio, a diferencia del mesopotámico: "Ni el egipcio ni el mesopotámico han expresado con amplitud su admiración por alguna obra o algún paisaje. Ante un espectáculo maravilloso, el escriba babilónico no hallará para testimoniar su entusiasmo más que la fórmula: 'Y esto era hermoso de ver'. Los egipcios han sido sensibles a la belleza, al encanto, y los han transcrito en sus obras con una delicadeza de búsqueda rarísima entre los mesopotámicos".

⁵⁹"Los motores del arte egipcio fueron principalmente la religión y las creencias particulares de ese pueblo respecto al más allá." (F. Español, 1991, p.13).

⁶⁰1991, p.8.

provocan un extremado conservadurismo -de milenios⁶¹- y que el objetivo de sus preocupaciones se aleje del mundo material para enfocarse en el sobrenatural.

Fig.3 Adoración de las almas de Hermópolis. XXI Dinastía (1100 a. C.) Papiro Nespakashuty. M° del Louvre.



⁶¹Francesca Español, como todos los investigadores de esta civilización, repara en tal inmovilidad: "El arte egipcio, profundamente conservador y aún con mayor fundamento tras elaborar una solución adecuada a sus necesidades, lo mantiene sin variaciones sustanciales, aunque detectemos puntuales licencias". Sólo determinadas crisis a lo largo de su extensa historia supusieron momentos de recuperación revisionistas y de adaptación. Aun así una visión generalizada suele omitir las apreciaciones de tales traumas ya que el abanico expresivo, aunque variado en sus particularidades, a nosotros se nos muestra como algo escrupulosamente sistematizado.

La literatura conservada parece hundir sus raíces en esta temática. Desde los registros escritos iniciales de sortilegios -el poder concentrado en la palabra⁶²- allá por el -2400 (Imperio Antiguo), que mantenían el tono recitativo⁶³ en el que se apoyaba la anterior mnemotecnia oral, se les imprimía una clara finalidad transcendental, recurriéndose para su ubicación a los lienzos arquitectónicos⁶⁴; así fueron copiados los Textos de las Pirámides (V dinastía), los Textos de los Sarcófagos (VII dinastía) y los textos funerarios del Imperio Nuevo (XVII dinastía)⁶⁵.

El retrato no pretende una plasmación fidedigna de los rasgos físicos, ya que es la palabra recitada por el muerto la que infunde vivencia, animación, a la imagen⁶⁶. El retrato

⁶²Todas las culturas primitivas poseen una recurrencia a la palabra como soplo de divinidad transferido al hombre. El individuo iniciado (chamán, sacerdote, etc.) se hace instrumento fonador de la voz divina; en este sentido Champdor, en su traducción de los textos del Libro de los muertos conservados en el British Museum y citando al investigador Jámblico, nos dice: "Jámblico nos enseña que el sacerdote egipcio, en su plegaria, se tocaba de la divinidad y revestía el carácter de un dios; instruido por la iniciación, se servía de las palabras sagradas que contenían los misterios de los atributos divinos. De ahí la constante apelación de 'Osiris un semejante' (ritual funerario)". (cit. infra., p.49). El mundo egipcio presenta una extraña particularidad: el recitativo ha de ser realizado por el difunto, así el Libro de los Muertos como conjunto de plegarias que ha de ofrendar el muerto "al principio de la noche, cuando Ra queda vencedor de sus innumerables enemigos del mundo inferior, así como fórmulas mágicas y redentoras" (Champdor, 1982, p.50) y en donde se funden palabra recitada y palabra rememorada, palabra glorificadora y palabra defensora. Pero también en la vida cotidiana la palabra será terapéutica; en la obra de A. Eggebrecht, *El Antiguo Egipto. 3000 años de historia y cultura del imperio faraónico* [1984]. (Plaza y Janés. Barcelona, 1990, p.362), uno de sus colaboradores, Ingeborg Müller, al hablar de la escritura y la literatura de esta civilización, cita una letanía ritual contra el catarro: "¡Marcha corriendo, catarro, hijo de catarro, que rompes los huesos, destrozas el cráneo, separas las grasas, haces enfermar los siete orificios de la cabeza!"; y en el que se tenía fe al haberle servido de ayuda al dios del Sol, Re. Además certifica un rito por el que se eliminaban "los enemigos, las ideas de amenaza, los proyectos y sueños malignos" mediante la destrucción de recipientes de barro en los que se habían grabado los males reseñados, y que la citada autora denomina "textos de execración" (p.363).

⁶³Curiosamente, Sir L. Woolley parece estar en contra de este tipo de recitativo o, cuando menos, de una vinculación a estructuras rimadas: "Ninguno de los idiomas de Oriente Medio hizo uso de la rima". Hay exclusivamente, en la escritura y en episodios evolutivamente posteriores, una ordenación por estrofas con "correspondencia de forma o de pensamiento (...)" (1978, p.633).

⁶⁴Yarza, 1991, p.33.

⁶⁵Entre los libros secundarios suelen destacarse los siguientes: Libro de lo que hay en la Duat, el Libro de las Puertas, el Libro del Día y Libro de la noche y el Libro de las Cavernas; como tardíos han de citarse el Libro de las Respiraciones (subt. Que mi nombre dure íntegro) y los rituales Ritual de Apertura de la Boca y Ritual del Embalsamamientos. Sobre todos ellos aparece bastante documentación en la edición castellana que del Libro de los Muertos ha preparado Federico Lara Peinado (Tecnos. Madrid, 1989, p. 34-37).

⁶⁶A este respecto resulta cuando menos curiosa la posibilidad de apropiarse de esculturas de antecesores sobre las que se destruyen protocolos, sin mermarles transcendencia, para consignar los propios; esto evidencia ese desapego por la mimesis material. Véanse a este respecto los comentarios de Francesa Español (1991, p.22). Curiosamente, y por contra, W.-F. Reineke (en Eggebrecht, 1990, p.392) da cuenta de un documento en el que se expresan los deseos de restauración de los nombres de los reyes en los edificios perjudicados por la erosión; pertenece a una inscripción en el monumento de Shepseskaf, dictada por Jaenuese; dice así: "Su majestad ha ordenado que se proclame: El superior de los artistas y sacerdotes de Sem, el príncipe de Jaenuese, ha dado permanencia al nombre del rey del Alto y Bajo Egipto, puesto que el nombre de este no pudo ser hallado en los terrenos de su pirámide, pues ... Jaenuese deseaba mucho que los monumentos de los reyes del Alto y Bajo Egipto fuesen restaurados en lo que aquellos hicieron en su día, y cuya existencia estaba a punto de caer en ruinas."

del difunto ha de estar marcado con su nombre pues, tras la defensa oratoria del Libro de los Muertos, el Ka del fallecido no podrá ya olvidar "su nombre de eternidad", su nombre mágico, sin la posesión del cual nadie sobreviviría en el más allá y sin el cual ningún dios querría reconocerlos entre los Justificados"⁶⁷. La representación del cuerpo humano se intelectualiza al máximo desplegando un prolijo análisis anatómico que profundiza y traspasa los estrechos cauces de la mirada, fructificando en conceptos como los de perspectiva jerárquica, pan-hieratismo, idealización⁶⁸.

"Los programas iconográficos egipcios no solo eran complejos en lo relativo a la ordenación de la temática: incluían diálogos, como se ha indicado, y difíciles fórmulas de tipo mágico que debían ser además de correctamente copiadas, seleccionadas. Este capítulo, según noticias conocidas, corría a cargo de los sacerdotes. El mural de la batalla de Kadesh en Abu Simbel (...) incluye además del nombre del escultor, el de Huy, un sacerdote que, por los términos de la inscripción que le menciona, debió realizar el diseño previo"⁶⁹.

"Simplemente de lo comentado hasta ahora se desprende el interés que posee la escritura como componente integrado en el marco de la pintura o el relieve. En la lámina 12 [sic.], que corresponde a la tumba de Seti I en el Valle de los Reyes únicamente se ven los jeroglíficos que incluyen el cartucho con el nombre del faraón. Se trata de uno de los conjuntos más amplios y más hermosos, aunque también más lastimados, entre todos los del

⁶⁷ Champdor, 1982, p.60. Además de Champdor es imprescindible citar aquí al especialista en culturas antiguas de oriente próximo Georges Contenau, a través de sus valiosas aportaciones a la exhaustiva y monumental obra de Rene Huyghe, *El arte y el Hombre*, Planeta, Barcelona, 1966: "Todo este arte es pues utilitario en primer lugar. ¿Pero cómo llegó el egipcio a conceder tal importancia a estas representaciones? Tocamos aquí una de las creencias fundamentales de Egipto y de Mesopotamia, que vamos a exponer en cuanto a este último país: la 'doctrina del hombre'.

"(...) la estatua pequeña o grande, asegura la existencia a su modelo mientras dure; si está grabado en ella el nombre del que representa, se anima; si se graba una oración en el pedestal o en la vestidura, tendremos un doble del fiel, repitiendo perpetuamente en beneficio de su modelo su invocación a los dioses" (op. cit., p.132).

Esta doctrina no es peculiar de Egipto y de Mesopotamia, sino que la conocieron los israelitas y Platón la profesó al menos en parte: una cosa no existe más que si tiene nombre; nombrarla es conocerla y ya tomar posesión de ella" (op. cit., p.131).

Mientras el nombre pronunciado oralmente tiene en estas culturas un valor de posesión momentánea de lo nombrado, cuando se recurre al dibujo o a la escritura, formas que burlan el paso del tiempo, supone una perenne posesión de lo citado.

⁶⁸ F. Español, 1991, p.21-22.

⁶⁹ F. Español, 1991, p.25-26. La orientación sacerdotal del programa iconológico parece no haber sido una férrea constante ya que Arne Eggebrecht (1990, p.407) introduce en su comentario un texto obtenido en la estela de Irürusen en Ábidos (XI dinastía) en la que el artista presume de su excelente conocimiento de temas, motivos y acciones tanto simples como complejas: "Yo conozco el secreto de las palabras divinas y la ejecución del ceremonial de fiestas. He empleado todo poder mágico sin que se me escape nada; pues soy un auténtico artista. Conozco las partes de lo inmutable y las estimaciones del cálculo correcto, lo que hay que sacar y lo que hay que dejar penetrar, para que resalten sus contornos y el cuerpo quede en su lugar correcto. (...)". Es también interesante contemplar "las distintas inspiraciones" que, en cuanto a programas iconológicos, regían el arte de los templos y el arte de las tumbas; son interesantes en este sentido las manifestaciones de Sir L. Woolley (op. cit., p.594)

Fig4 La sombra del difunto junto a la puerta y su alma revoloteando alrededor. Tumba de Arinefer. XX Dinastía, 1150 a. C.



Valle. Por eso es más perceptible el sentido estético que una escritura de ideogramas como la egipcia llega a tener.

"Existía una estrecha relación entre texto e imagen. Incluso en muchas ocasiones los artistas parecen haberse permitido una pequeña broma. En la tumba de Ti se ven dos barcas cuyos barqueros parecen enfrentarse entre sí. La escritura, a modo de las actuales tiras dibujadas, pone en boca de cada hombre la frase insultante. En la tumba del visir Rekhmiré, del Imperio Nuevo, en un banquete, una muchacha de pequeña estatura sirve la bebida a dos damas sentadas (...). En el texto pone en su boca la frase 'A tu salud, que pases un buen día'"⁷⁰.

"Las escenas, animadas de por sí, lo son más porque con frecuencia se añaden letreros con textos que se ponen en boca de los trabajadores. 'Dame esa placa' le dice un orfebre a otro en el muro sur. Un comprador comenta dirigiéndose a un vendedor y señalando un bastón: 'He aquí un hermoso bastón. Amigo mío. Una medida de trigo por él'. responde el otro: 'Cómo me gusta su cabeza' aludiendo seguramente al adorno de su pomo"⁷¹.

Yarza⁷² documenta una curiosa inscripción en la Tumba de Sennefer (¿época de Tutmosis III?), conocida como la "de las hojas de parra", en la que este funcionario, gobernador de Tebas, quiere resaltar como fue merecedor de la confianza depositada por el faraón: "Soy el confidente del Señor del Doble País. Soy benéfico y el rey lo sabe, sabe que he cumplido actos útiles en las funciones que me han asignado".

También es necesario observar en las imágenes egipcias dónde se sitúa el texto⁷³ o el problema de las posibilidades de fruición estética de este arte para todos aquellos que desconocemos la significación de la escritura jeroglífica; a este respecto podemos señalar una reflexión de Milan Kundera en su obra *La broma*⁷⁴: cuando Jaroslav reflexiona sobre el enigmático origen y significación de una manifestación folclórica de su ciudad natal conocida como la Cabalgata de los Reyes, decide compararla con los jeroglíficos egipcios:

⁷⁰Yarza (1991, p.15) documenta estos ejemplos en la obra *Naissance de l'écriture. Cuneiformes et hieroglyphes*, Galeries Nationales du Grand Palais. Catálogo de esta exposición celebrada entre el 7 de mayo y el 9 de agosto de 1982. París. p.151-152.

⁷¹Procede de J.-Ph. Lauer; Saqqarah. La nécropole royal de Menphis, París, 1977, p.29 y ss. y es citado por J. Yarza Luaces (1991, p. 27), quien anota otro documento más completo sobre este tipo de escenas: P. Montet; *Scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'Ancien Empire*. París-Estrasburgo, 1925.

⁷²1991, p.38.

⁷³"Varias son las situaciones de las imágenes respecto al texto. Hemos visto algunas donde sólo están en la zona superior. La escena del Campo de las corrientes (...) y lo que se representa obliga en este papiro y en otros a ocupar toda la superficie de arriba a abajo. El paso por ciertas zonas implica un tipo de referencia a un espacio. Así ocurre cuando se citan las 21 puertas de la Casa de Osiris. Cada una tiene un guardian o dios secundario (...) sentado bajo un dintel" (J. Yarza, 1991, p.51).

⁷⁴Milan Kundera; *La broma*. [1967]. Seix Barral. Barcelona. 1984. Trad. de Fernando de Valenzuela. Ed. consultada de 1994, p.274.

"¿Qué significa todo esto? Quién sabe. Hay muchas hipótesis pero ninguna fundada. La cabalgata de los Reyes es una ceremonia misteriosa; nadie sabe lo que de verdad significa, lo que quiere decir, pero al igual que los jeroglíficos egipcios son más bellos para quienes no los saben leer (y sólo los perciben como dibujos fantásticos) es posible que la Cabalgata de los Reyes sea tan hermosa porque el contenido de su mensaje se perdió hace mucho y por eso destacan aún más los gestos, los colores, las palabras que llaman la atención sobre sí mismas y sobre su propio aspecto y su propia forma." Y así, también para nosotros.

Fig.5. El sol ascendiente adorado por los babuinos ante Osiris, Isis y Nefis. Papiro de Hunefer. XIX Dinastía, 1310 a. C. (British Museum).



Asimismo en las etapas de desarrollo jeroglífico pueden observarse usos simultáneos de diferentes tipologías, con un uso específico cada una de ellas. Así, los mayas dispusieron de dos tipos coetáneos de escritura jeroglífica: una abstracta y cursiva con función civil, y otra religiosa, también abstracta, localizable en estelas. Los egipcios, a su vez, poseían tres tipos: la jeroglífica propiamente dicha, la hierática -de uso exclusivo en los templos-, y la demótica⁷⁵. Esta etapa jeroglífica posiblemente no sea un paso obligado en el desarrollo de una escritura o, por lo menos, así parece haber ocurrido en la sumeria y la china, donde no ha sido posible hallar restos. En el primer caso, los analistas del fenómeno especulan que haya podido derivarse de dificultades técnicas: la imposibilidad de grabar figuras complejas en tablillas de barro húmedo. En la cultura china, aun habiendo descubierto inmejorables medios técnicos para facilitar su producción, su inexistencia, casi con toda seguridad, se deba a su propio carácter cultural, marcado por una voluntad de perfeccionar la relación entre idea y esquema⁷⁶. Señalemos de paso que, igualmente no es estrictamente necesario el desarrollar una escritura hasta la estrictamente alfabética, o mejor dicho: no es ésta la obligada etapa final de una lengua que se considere desarrollada y prueba de ello son, entre otras, la egipcia, la china o la maya⁷⁷. Es decir, que la evolución de la escritura no es lineal hasta el alfabeto, sino que puede omitir etapas, tener regresiones, etc.⁷⁸.

Barry A. Stein⁷⁹ resalta, por su importancia posterior, la aparición, en el seno de la escritura jeroglífica, de signos representativos de una única consonante, al atribuírseles a las vocales un valor secundario⁸⁰. Este mismo autor destaca la disponibilidad recursiva de esta escritura para elaborar otras de tipo fonético o alfabético, adjudicando su renuncia a la actitud conservadora y de acusado corporativismo de los escribas⁸¹. Ambos fenómenos

⁷⁵Elliot, 1976, p.109-111.

⁷⁶Elliot, 1976, p.104-120. F. Du Portal inserta en su estudio antes citado (p.5) un texto de autor no especificado pero del que indica su publicación Revista de los Mundos, 2ª Parte, XXVI, p.771-772 y que conviene citar aquí ya que subraya la mutabilidad de los significados respecto a sus significantes: "(...) pero los nombres cambian con el tiempo, de modo que una figura, que a causa de su nombre, pudo recordar en una cierta época determinada idea, podrá más adelante, a consecuencia de los cambios que este nombre había sufrido, recordar una idea muy diferente de la que estaba en la intención del escritor". El mismo autor señala el constante juego creativo del escriba sobre el texto en toda la historia del uso de la escritura, en especial del uso de la metonimia como imagen poético-intelectual y que ya Champolión supo apreciar en la escritura egipcia, concretamente en los textos inscriptos en el Templo de Deuderah.

⁷⁷Croato, 1968, p.34.

⁷⁸Fairbanks, 1970, p.22-23.

⁷⁹1963, p.34-35.

⁸⁰Eduardo Alfonso y Hernán en su Compendio de Gramática Jeroglífica Clásica del Antiguo Egipto (Barcelona, 1979) nos advierte en este sentido: "(...) la mayor parte de los símbolos son sencillamente signos jeroglíficos que, sin dejar de significar lo que originariamente representaron, han sido transcendidos de valor."

⁸¹Idéntica postura es sostenida por Ingeborg Müller (Eggebrecht, 1990, p.347): "La formación de las letras tiene gran importancia en la historia de la escritura. Prescindiendo de la segunda consonante débil, pudo desarrollarse, a partir de los signos compuestos de dos consonantes, un alfabeto que incluía la totalidad de las 24 consonantes que posee el idioma egipcio antiguo. desde luego, dada su veneración por este don

adquieren mayor importancia a nuestros ojos si tenemos en cuenta que el primer alfabeto conocido, el semita, fue consonántico al despreciar el valor de las vocales de su caligrafía.

Pero sigamos mostrando este resumido desarrollo sin adelantar conocimientos. El eslabón siguiente de esta evolución entraría ya en los cauces de lo que Gelb denomina 'escritura completa', dentro de la cual han sido advertidas tres manifestaciones sistematizadas: escritura logosilábica, escritura silábica y escritura alfabética.

A.- Los sistemas logosilábicos:

Se suponen motivados por la necesidad de registros exhaustivos de cosechas y ganados, de entrada y salida de productos comerciales en las ciudades, etc. El proceso posibilitador de este esquema fue la atribución a una palabra de un signo o conjunto de signos. El tránsito desde los fonogramas a los silabarios deviene tras llegar a descubrir y entender de forma más o menos consciente, la división fónica de las palabras en sílabas (las unidades más pequeñas que pueden aislarse y pronunciarse en el interior de las palabras), y para crear silabarios fue necesario que los fonogramas polisilábicos se transformasen en monosilábicos⁸².

Mesopotamia y la escritura cuneiforme.

En oriente aparecieron siete sistemas logográfico-silábicos⁸³: sumerio, protoelamita, proto-índico, chino, egipcio, cretense-eggeo e hitita, introduciendo además, dentro de este sistema, la escritura maya de América Central, única conocida fuera de la zona reseñada. Gelb⁸⁴ refuta cualquier idea que intente demostrar la posesión de una escritura completa en el área amerindia precolombina y cita los trabajos de Richard C. E. Long, "Maya and Mexican Writing", en *Maya Research II* (1935), 24-32, esp. p.31, y de P. Schellas "Fifty Years of Maya Research", en *Maya Research III* (1936), 129-139, esp. p.138. Al igual que en la escritura jeroglífica, este nuevo sistema posee ideogramas, fonogramas y determinativos⁸⁵, siendo estos últimos de radical importancia ya que implican la simplificación polifónica de la escritura⁸⁶. Marcellesi los denomina "sistemas de

divino, y su tendencia intensamente marcada a mantener las tradiciones, los egipcios jamás intentaron simplificar su sistema de escritura y adoptar una forma de escribir que fuese puramente alfabética, lo cual en principio les habría sido perfectamente posible."

⁸²Moorhouse, 1961, p.36.

⁸³Gelb, 1985.

⁸⁴1985, p. 89 y 92.

⁸⁵Aguirre, 1961, p.18.

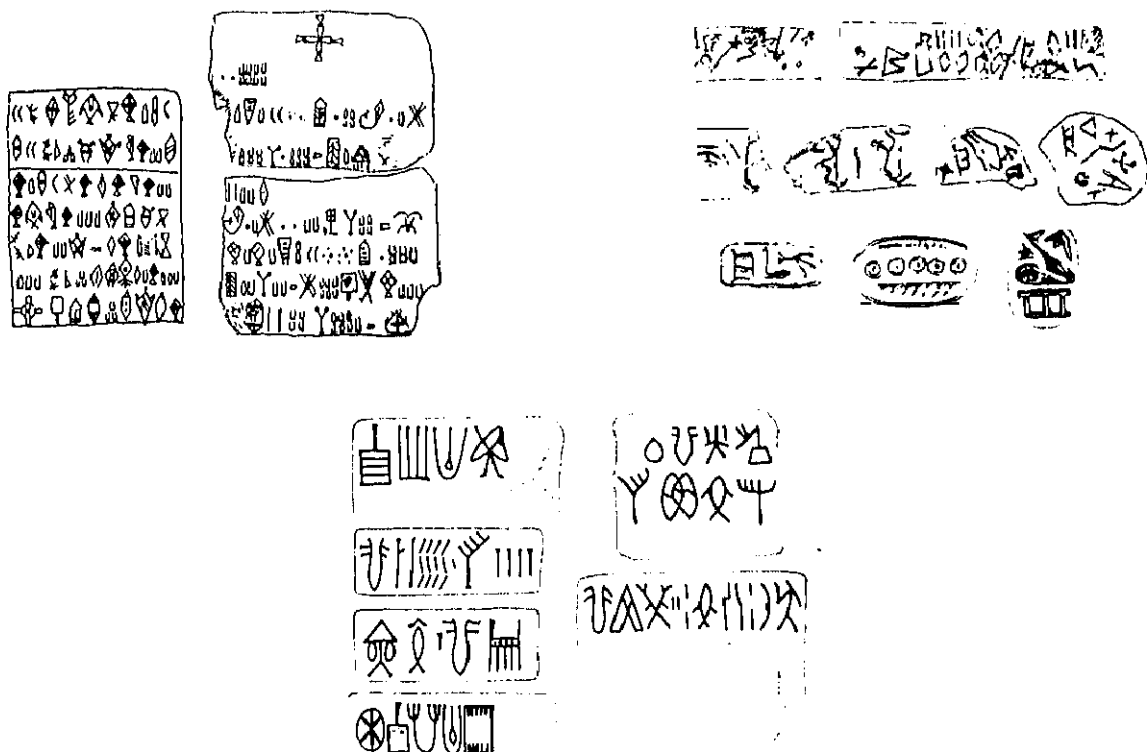
⁸⁶El experto en culturas antiguas de oriente, Georges Contenau, señala (R. Huyghe, 1966, p.139) lo siguiente: "La dinastía Agadé reserva otras sorpresas. La escritura egipcia era un adorno por sí misma; la escritura lineal de Mesopotamia, en camino de convertirse en cuneiforme, resulta por sí sola un motivo de arte decorativo (obelisco de Manishtusu). Sin embargo, no es tal el triunfo de la nueva fórmula. Las provincias no han sido ganadas para este nuevo arte. En Susa, capital de Elam, se ha encontrado un busto

economización" (sistemas diversos de determinativos, símbolos interpretativos, radicales semánticos, sumerogramas, etc) que, sin afectar a la lectura supusieron para los pueblos como el sumerio⁸⁷ una vertiginosa progresión hasta este sistema desde estadios de escritura tan primitivos como la pictografía.

Fig.6. Escritura Protoelamita (Sumer. XXX a. C.).

Fig.7. Escritura del Indo (XXV a. C.).

Fig.8. Ideogramas minoicos (Creta).



Es también Croato⁸⁸ quien nos certifica que ya en el cuarto milenio antes de Cristo la escritura, propiamente dicha, era utilizada en las comunidades urbanas de la baja Mesopotamia, en su forma cuneiforme primitiva, todavía de clara ascendencia pictográfica. Este mismo autor⁸⁹ nos hace ver que, incluso en las formas cuneiformes más arcaicas, el dibujo primitivo es difícilmente reconstruible. "(...) los autores de los signarios [logosilábicos] rara vez dibujaron los signos como lo hubiera hecho un artista"⁹⁰, hay siempre una omisión de detalles innecesarios y en muchos casos no son imitaciones de

de ese mismo rey Manishtusu, del arte más bárbaro que se pueda imaginar".

⁸⁷ Conforme al texto de Croato (1968, p35) o al de Georges Cotenau (en Huygue, 1966, vol. I, p.65-67).

⁸⁸ 1968, p.27.

⁸⁹ 1968, p.33.

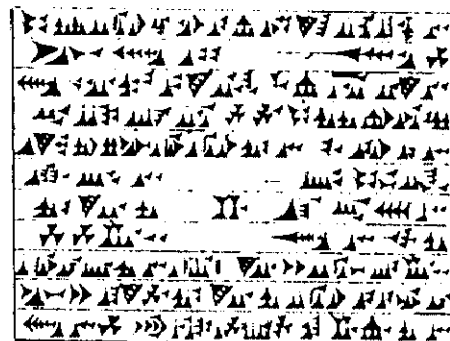
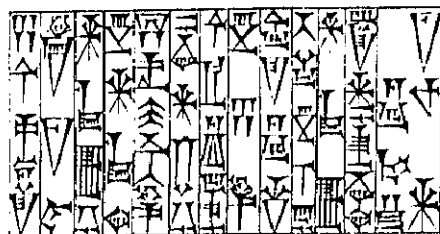
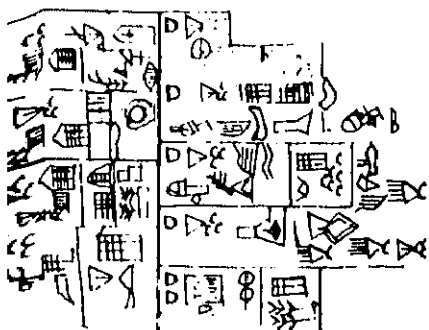
⁹⁰ Gelb, 1978, p.134-137.

objetos conocidos sino "convencionalismos arbitrarios en evolución gradual"⁹¹. Sin embargo Manuel Aguirre y Georges Contenau⁹² la supone derivada de los dibujos de vasos anteriores al período Uruk (vasos de Susa). Pese a ese parecido estructural con la escritura jeroglífica egipcia, en el uso de ideogramas, fonogramas y determinativos, la cuneiforme mesopotámica no poseerá signos de carácter alfabético, es absolutamente silabográfica⁹³.

Fig.9. Pictogramas sumerios (Mesopotamia, s. XXXII a. C.).

Fig.10. Escritura cuneiforme Babilónica (Fragmento del Código de Hammurabi, s.XVIII a.C.).

Fig.11. Escritura cuneiforme asiria.



El tránsito de la escritura sumeria en su adaptación a la lengua acadia supuso que los signos-palabra sumerios pasasen a ser signos-sonido: es el gran cambio hacia el silabario completo⁹⁴. "El éxito de la civilización sumeria radica en la posesión de la escritura, por la que pudo perfeccionarse y fluir en todas direcciones. Es un hecho que las culturas que tienen herencia son las que poseen un medio de expresión. Las otras son absorbidas, si no mueren"⁹⁵.

B- Los sistemas silábicos:

De la evolución de cuatro sistemas logosilábicos (sumerio, egipcio, cretense y chino) nacen varios sistemas silábicos (elamita, hurrita y otros cuneiformes del sumerio; del egipcio: el fenicio y el hebreo principalmente, Gelb⁹⁶ llega a hablar de un silabario egipcio por evolución de la escritura demótica, este sería muy sencillo, de 24 signos, y aplicable a los signos fonéticos y no a los semánticos; del cretense: el lineal B y el chipriota; del chino:

⁹¹Gelb, op. cit.

⁹²Manuel Aguirre, 1961, p.15 y G. Contenau, en Huyghe, 1966, v.I, p.65-66.

⁹³Aguirre, 1961, p.18.

⁹⁴Aguirre, 1961, p.19.

⁹⁵Croato, 1968, p.27.

⁹⁶1978, p.109-110.

el silabario japonés). A un uso exclusivo de signos silábicos sólo llegaron dos: el semítico occidental (fenicio) y algunas escrituras egeas (derivadas del lineal B y chipriota)⁹⁷.

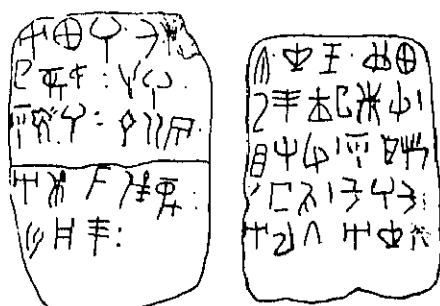


Fig. 12. Escritura cretense Lineal A (XVIII-XV a.C.).

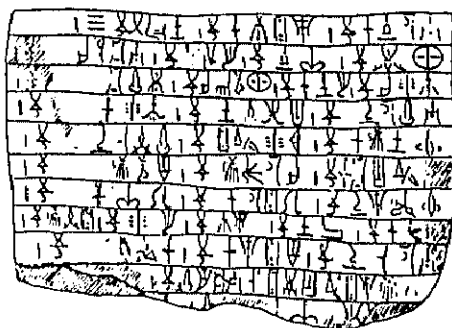


Fig. 13. Escritura cretense Lineal B.

Estos sistemas poseen un rasgo común: el desarrollarse en pueblos heterogéneos en los que la cultura extranjera mantiene sus tradiciones y producen una beneficiosa mutación en la cultura de asentamiento. Se trata, por lo regular, de simplificaciones prácticas de ambos sistemas vigentes -complicados y engorrosos- mediante barbarización reductiva. Fundamentalmente derivan en su formulación de otros sistemas silábicos y no de alfabéticos⁹⁸. Los sistemas silábicos puros son de la forma 'consonante + vocal' y suponen la adquisición de dos capacidades: sintetizar la sílaba fonética y representarla desligada de una significación mediante un signo completamente convencionalizado⁹⁹. Pese a su novedad y conveniencia es todavía una escritura torpe, como lo demuestra la necesidad de signos de apoyo y de articulación mediante vocales intermedias¹⁰⁰, posee como unidad de articulación fonética un origen remoto, "en las épocas más lejanas de la humanidad". En su difundido estudio sobre la sílaba, este autor, desde un aspecto fonético, sostiene que en las más alejadas etapas de la humanidad la expresión fónica estaba ya asentada en la sílaba aunque su conciencia y primeras experiencias con ellas a nivel de registro gráfico no se habría dado hasta la plena introducción del alfabeto.

El silabario sumerio es la primera lengua conocida que fue escrita con signos fonéticos lineales y más tarde en cuneiformes, desapareciendo por el advenimiento y aceptación de uso generalizado de la lengua semita¹⁰¹. El proceso que permitió a la escritura cuneiforme babilónica elevarse desde los fonogramas polisilábicos sumerios a monosilábicos, dando así origen a su escritura cuneiforme silábica, presenta diversas

⁹⁷Gelb, 1985.

⁹⁸Gelb, 1987, p.252-253.

⁹⁹Cohen, 1958, p.6.

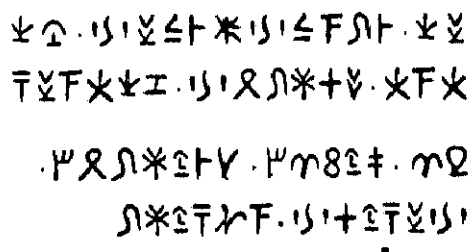
¹⁰⁰Moorhouse, 1961, p.37. Stein, 1963, p.18, considera esto como una "insalvable deficiencia". Sin embargo la sílaba, como señala el especialista en esta materia Bohuslav Hála (1973, p.XIV y 1)

¹⁰¹Aguirre, 1961, p.17.

interpretaciones. Moorhouse¹⁰² nos proporciona -sin manifestar sus preferencias- dos teorías contrapuestas: hay, por un lado, quienes se inclinan a pensar que en la escritura babilónica cuneiforme se realizó una elección deliberada de sólo la primera sílaba de algunas palabras polisilábicas del lenguaje nativo semítico; por otro lado, están aquellos investigadores que piensan en un posible origen sumerio -lengua de articulación monosilábica- tomado prestado posteriormente por acadios y babilonios, lo que supondría un cambio reductivo en la pronunciación de cada palabra y de la transcripción de cada signo.

Fig. 14. Silabario pseudojeroglífico de Biblos (s. XV-XIV a.C.).

Fig. 15. Silabario chipriota (Escritura clásica chipriota; s. VI-III a. C.).



C- Los sistemas alfabéticos:

La mitología griega atribuye la invención del alfabeto a Hermes, en la variante helénica, y a Palamedes, en la variante caria, siendo ambos correspondencias del dios egipcio Thoth, inventor de las letras. Ong también considera que el alfabeto es invención de un hombre concreto¹⁰³. Pero analicémoslo desde aspectos menos poéticos. "En el segundo milenio anterior a nuestra era se hicieron intentos para hallar el modo de indicar las vocales en los silabarios de tipo egipcio-semítico-occidental, pero no se llegó al desarrollo de un sistema vocálico completo¹⁰⁴. Croato considera, sin asomo de duda, que alrededor del 1600 a. C. ya se practicaban en la zona de la actual Siria una escritura alfabética de tipo lineal¹⁰⁵. Su creación permanece oscura¹⁰⁶. Manuel Aguirre¹⁰⁷ constata la multiplicidad de interpretaciones que ha generado la pregunta por el origen del alfabeto: desde quienes

¹⁰²1961, p.36.

¹⁰³The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History. Univ. of Minnesota Press. Minneapolis. 1981, p.40.

¹⁰⁴Gelb, 1985.

¹⁰⁵Croato, 1968, p.96 y 117.

¹⁰⁶Ettiembler, 1974, p.34.

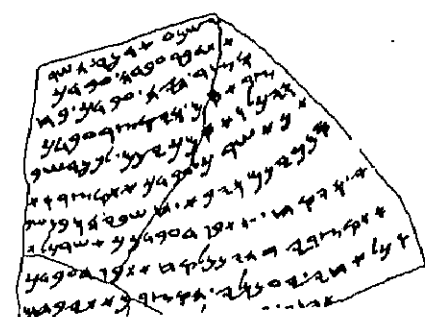
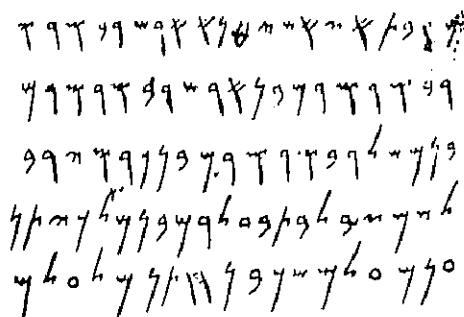
¹⁰⁷1961, p.9.

sostienen su derivación de la escritura egipcia (Gardiner y Sethe, a principios de siglo), de la cuneiforme (en sus tres ramas: sumeria, asiria y babilonia) e incluso de los signos prehistóricos hallados en las riberas del Mediterráneo, no faltando aquellos que la adjudican a la hitita, la cretense o la chipriota. Su discurso se halla actualmente desfasado ya que, aun reconociendo que el principio alfabético era conocido y usado en la escritura jeroglífica egipcia e incluso que la sinaítica supuso una de las primeras tentativas alfabéticas¹⁰⁸; Aguirre adjudica a los fenicios su creación desde las primeras páginas de su discurso¹⁰⁹. José Severino Croato¹¹⁰ no duda en afirmar que mientras su evolución refleja la historia del progreso humano, su existencia está vinculada a la existencia de civilización. Su origen, a tenor de lo descubierto hasta la actualidad, está geográficamente localizado en el creciente fértil (zona de Canaan), pero es la costa mediterránea donde se genera el cambio de escritura silábica a alfabética, al parecer de mano de los fenicios¹¹¹. Este cambio se vincula a la adopción de un signo para cada fonema pero sobre todo a la creación de una escritura más práctica, de carácter lineal, frente a la lenta y anticuada cuneiforme¹¹².

Fig.16. Escritura cuneiforme ugarítica (Ras Shamrah, Norte de Siria; s. XV a.C.).

Fig.17. Escritura fenicia. Primera base eficiente del alfabeto occidental.

Fig.18. Escritura semita temprana.



A su primera expresión se la denomina ugarítico por aparecer sus primeras manifestaciones en Ras Shamra, en 1928, descubriéndose dos años más tarde que allí

¹⁰⁸Aguirre, 1961, p.95-96. Robert Graves en su trabajo recopilativo Los mitos griegos (Alianza Ed. Madrid. 1985. Traducción de Luis Echávarri, revisión por Lucía Graves. Ed. consultada, 1995) detalla cómo la mitología explicó en su época la creación del sistema alfabético: "Las tres Parcas, o según dicen algunos, Io, la hermana de Foroneo, inventaron las cinco vocales del primer alfabeto y las consonantes B y T; Palamedes, hijo de Nauplio, inventó las otras once consonantes, y Hermes redujo los sonidos a caracteres, utilizando formas cuneiformes porque las grullas vuelan formando cuña, y llevó el sistema de Grecia a Egipto. Éste era el alfabeto pelasgo, que más tarde Cadmo llevó de vuelta a Beocia y que Evandro de Arcadia, un pelasgo, introdujo en Italia, donde su madre Carmenta formó los quince caracteres familiares del alfabeto latino. (...) Desde entonces agregaron otras consonantes al alfabeto griego (...)".

¹⁰⁹1961, p.10.

¹¹⁰1968, p.11.

¹¹¹Op. cit., p.60.

¹¹²Croato, 1968, p.59.

radicaba la antigua ciudad de Ugarit¹¹³ conocida hasta entonces exclusivamente por menciones documentales, siendo datada cronológicamente en el siglo XIV a.C.; su importancia es radical por suponer el primer abecedario de la historia¹¹⁴. "En el siglo XIV a.C. se tenía una idea muy clara del valor de cada fonema y de su orden convencional", por lo que el orden del alfabeto ugarítico es casi idéntico al que hoy conocemos¹¹⁵. Los alfabetos nacen de dos mudanzas fundamentales: el paso de la escritura silábica a la alfabética, y el posterior cambio de cuneiforme a lineal, existiendo testimonios de este último paso hasta hace pocos años únicamente en los fenicios -de ahí que se les haya atribuido la paternidad de los alfabetos¹¹⁶ respecto a esta atribución dice que no sólo no la inventaron sino que incluso su escritura no es totalmente alfabética; en este sentido, y según sus averiguaciones, Barry Stein¹¹⁷ parece afirmar que el alfabeto semita tampoco lo era en realidad. El alfabeto Ugarítico, que no es interpretado en su totalidad hasta 1948 por Schaeffer, transcribe una lengua semítica occidental; atendiendo a Croatto¹¹⁸ "en el siglo XIV a.C. se tenía una idea muy clara del valor de cada fonema y de su orden convencional"; si bien aparecen más signos que en el alfabeto actual, su ordenamiento es casi el mismo. Aceptar la primicia de este abecedario significa destronar al israelita de ese puesto que con tanto fervor era defendido desde 1950 por Torczyner¹¹⁹. Los signos alfabéticos poseían nombres y eran dispuestos en un orden regular que, según Driver¹²⁰, podía proceder tanto del valor fonético de cada signo, como de clasificación por semejanzas formales de significados, o de los signos, o, incluso, por semejanzas de nombres; Lucienne Etienne habla de un posible origen pseudoliterario: los signos relatan, como ideograma o acróstico, un hecho importante para la comunidad¹²¹. Como fuente posible del grupo alfabético Barry A. Stein¹²² se inclina por la acrofonía, consistente en "que el valor fonético de cada letra sea también el primer sonido de su nombre", aunque no omite la fuente alternativa: "los signos primero fueron pictográficos y los creadores del alfabeto los adoptaron conociendo los objetos o signos que representaban, eliminando después o extractando el sonido de su enunciado". Aguirre (1961, p.106-111) se inclina por un doble principio ideográfico-acrofónico y rechaza cualquier suposición de un carácter fortuito. Tanta relevancia se le dio en su época al descubrimiento alfabético que algunas lenguas prealfabéticas cuneiformes

¹¹³Croatto, 1968, p.60-67.

¹¹⁴Croatto, 1968, p.76-77.

¹¹⁵Croatto, 1968, p. 73 y 80-83.

¹¹⁶Croatto, 1968, p.12 y 69; S. L. Woolley, 1978, p.5089. Marcellesi (19).

¹¹⁷1963, p.64.

¹¹⁸1968, p.73.

¹¹⁹Croatto, 1968, p.73-74.

¹²⁰Citado por Barry A. Stein, 1963, p.57.

¹²¹Tesis defendida por Lucienne Etienne según Aguirre, 1961, p.102.

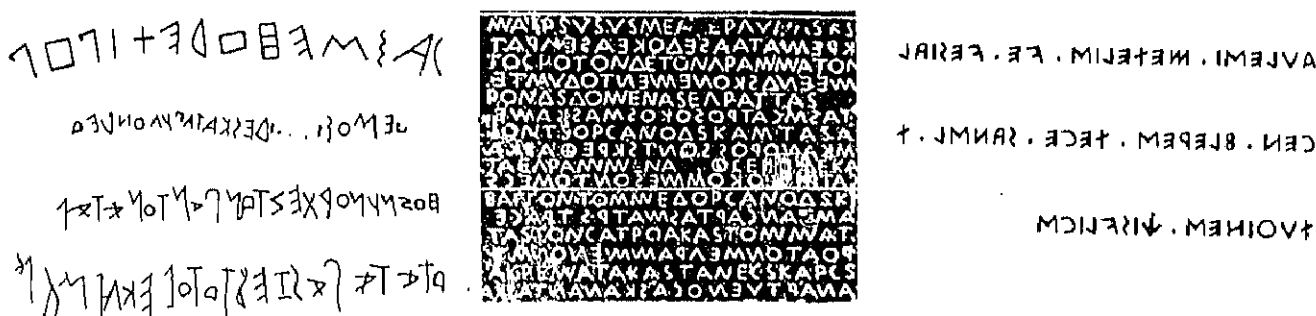
¹²²1963, p.19 y 56.

adoptaron sus formas "creando" alfabetos cuneiformes (Croatto, p.112-113)¹²³. La totalidad de los actuales alfabetos europeos proceden del alfabeto griego, el cual, a su vez, adopta forma, orden y nombre de sus letras del semita del norte¹²⁴, pero introduciendo aportaciones claves, como pueden ser la creación de vocales, "lo que convirtió a su lengua en un excelente medio de expresión fonética"¹²⁵, asimilando, para ello, signos consonánticos del alfabeto arameo, carentes de articulación en la lengua griega, para poder anotar sus vocales¹²⁶; otra innovación fue la adaptación tonal de algunas letras.

Fig.19. Escritura griega temprana (s.VIII a.C.; legible de derecha a izquierda).

Fig.20. Griego clásico escrito en bústrofedón.

Fig.21. Escritura etrusca.



Todas estas aplicaciones son articuladas en la actualidad tras una paulatina imposición de unas culturas a otras a lo largo de los últimos 3000 años. Lo que si podemos constatar con total seguridad es que con el alfabeto la relación entre el signo visual original y su correspondencia significativa original se olvida por completo¹²⁷. Otros alfabetos de menor importancia y, por así decirlo, subgéneros del griego, son el jonio, el copto y el etrusco; de este último evolucionaría el latino pero dándose la curiosa circunstancia de que

¹²³Sobre este punto hemos de ser cautos, pues como nos advierte Sir Leonard Woolley (1978, p.509-510), bastantes pueblos reconocieron en esta escritura su utilidad y sencillez, pero encontraban dificultades al adaptarlos a sus idiomas y, al mismo tiempo, percibían que tal adopción suponía un debilitamiento defensivo -si no un sometimiento- hacia civilizaciones extranjeras y potencialmente enemigas.

¹²⁴En la citada obra de Robert Graves Los mitos griegos (Alianza, Madrid, 1995, p.226) se lee: "Hay pruebas, no obstante, de que antes de la introducción del alfabeto fenicio modificado en Grecia existía allí un alfabeto como un secreto religioso mantenido por las sacerdotisas de la Luna-lo o de las tres parcas; estaba íntimamente vinculado con el calendario y sus letras estaban representadas no por caracteres escritos, sino por ramitas cortadas de diferentes árboles típicos de los sucesivos meses del año."

¹²⁵Stein, 1963, p.63.

¹²⁶Jean, 1989, p.60-62.

¹²⁷"Sólo el alfabeto fonético abre ya una brecha entre el ojo y el oído, entre el significado semántico y el código visual; en consecuencia, sólo la escritura fonética tiene el poder de trasladar al hombre desde la esfera tribal hasta la civilización (...) Y no se da aquí un nuevo significado, un nuevo valor a la 'civilización'; antes bien se procede a especificar su carácter. Comparada con la hiperestesia de las culturas orales, muchas personas civilizadas son de percepción ruda y embotada. Pues el ojo no tiene ninguna de las delicadezas del oído" (Marshall McLuhan, citado por G. Steiner en Lenguaje y silencio. Gedisa. México, 1990, p.240).

"los nombres de las letras en latín no fueron tomadas del griego sino que son fonéticos"¹²⁸ y marcaron, además, la diferencia entre mayúsculas y minúsculas. Actualmente, si exceptuamos el chino y las escrituras de las sociedades actuales que calificamos como primitivas, todos los sistemas son de tipo alfabético¹²⁹. Contradiciendo esto encontramos a Moorhouse, quien sostiene que actualmente sobreviven en el mundo escrituras en todos los estadios caracterizados¹³⁰. La citada precisión se da en cuanto a facultad de reproducir de forma altamente fiable el fonetismo y la linealidad de la cadena oral¹³¹. Una vez asumidos los alfabetos se produjeron, por diversas razones, distorsiones entre estos y el sistema fonético dando lugar a signos con diversos sonidos, como la [x], o un sólo sonido para varios signos, como la [ch]¹³²; y para solucionar este fenómeno con una notación precisa, imprescindible para el estudio científico de las lenguas y sus signos, se recurrió al Alfabeto Fonético Internacional. Así, Manuel Aguirre¹³³ señalando la imposibilidad de la escritura perfecta, nos advierte, para que no caigamos en el error de pensar que el alfabeto fonético es universal, que éste sólo puede representar los sonidos "de unos cuantos idiomas".

¹²⁸ Stein, 1963, p.70.

¹²⁹ Gelg, 1985.

¹³⁰ Moorhouse, 1961, p.69.

¹³¹ Marcellesi, voz Escrituar; Gran ENciclopedia Larousse Universal.

¹³² Marcellesi, voz Escritura; Gran Enciclopedia Larousse Universal

¹³³ 1961, p.13.

II. EL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD OCCIDENTAL.

ARTE GRIEGO.

Todavía en la época del mito surge ya en Grecia la idea de belleza¹. Remontándonos hasta la Edad de Bronce sería posible encontrar, en esta privilegiada región, hombres que hablasen cierto tipo de griego, pero que se mostrarían incapaces de frenar los estertores finales de esa Edad, disgregando su cultura germinal². En su lenta pero progresiva recuperación desde ideales geométricos, el artista, en su ingenuidad generada por la ignorancia del valor de su pasado, comenzará por elaborar descripciones más acordes con su experiencia primitiva que con una aséptica visión enclavada en lo meramente óptico³. En la segunda mitad del siglo VIII a. de C., los síntomas de recuperación se evidencian en diferentes actividades; en economía parece haberse restaurado el floreciente mercado marítimo con Asia, en lo cultural se recupera la escritura abandonada, pero sustituyendo el desusado silabario por el más idóneo alfabeto⁴.

En una historia tan larga y fecunda, amalgamada en diferentes densidades, el pensamiento del lenguaje, indudablemente, no se ha mantenido estable, pero aquí, debido a la brevedad y urgencia de este recorrido histórico, se utilizarán como documentación de dicha reflexión dos escritos fundamentales del pensamiento platónico: el *Crátilo* y el *Fedro*. En el primero de ellos se reflexiona, mediante una exposición dialógica, con mayor profundidad en el fenómeno, buscando con ello una verificación del lenguaje como fuente de conocimiento, es por tanto una pregunta epistemológica desde el lenguaje y que se puntualiza en el análisis de la exactitud de los nombres, de su *orthotes onomaton* -en palabras de J. L. Calvo, uno de los traductores de Platón al castellano-. Son alcanzados a lo largo del diálogo momentos álgidos, como cuando se debate la posibilidad de conocimiento la realidad mediante el lenguaje y se llega a proponer, con toda seriedad, una renuncia a ese conocimiento, o la sustitución del lenguaje como medio eficiente para alcanzar dicho fin. La

¹Una idea de belleza que, como nos advierte J. Plazaola (1991, p.7), disfrutará de un apego a conceptos más cercanos a perfección, fortaleza o potencia que a lo que nosotros entendemos por tal concepto.

²"(...) las culturas de la Edad de Bronce se desintegraron, y entre las pérdidas ocasionadas por aquella empobrecida y turbulenta etapa de restricciones está la desaparición total de la tradición del arte y arquitectura monumentales y del arte figurativo en cualquiera de sus aspectos. Las representaciones de hombres y animales pertenecientes al denominado arte geométrico constituyen un nuevo comienzo, por cuanto a partir de este momento se produce un desarrollo ininterrumpido que dará lugar al arte arcaico, al arte clásico y al arte helenístico" (Martin Robertson; *El arte griego. Introducción a su historia*. [1981]. Alianza Editorial. Madrid. 1985. Versión española de María Castro. p.15.

³"El artista plasma menos lo que ve que lo que sabe que está ahí" (Robertson, op. cit., p.17).

⁴"Es ahora cuando los griegos (analfabetos durante varios siglos debido a que el tosco silabario desarrollado durante la última etapa de la Edad de Bronce había sucumbido junto al sistema social al que servía) adoptan el más flexible alfabeto consonántico desarrollado por los fenicios y lo perfeccionan mediante la utilización de algunos de sus símbolos para las vocales. Asimismo, toman sin duda de los fenicios -los otros grandes comerciantes del Mediterráneo y también famosos artesanos-, algunas de sus nuevas ideas artísticas". (Robertson, op. cit., p.21).

competición dialógica se rige desde las siguientes posiciones: Hermógenes cree profundamente en el establecimiento del lenguaje mediante una convención social que lima cualquier tipo de correlación entre realidad y lenguaje; Crátilo, desde una postura naturalista, observa ingenuamente una exacta correspondencia entre las cosas y sus nombres; por su parte Sócrates lejos de adoptar una de las dos posturas, ataca a ambas y descalifica al lenguaje como medio de aprehender la realidad. Una vez expuestas las posturas de los que debaten, entraremos en una parte del diálogo que atañe de veras al contenido de lo que vamos a analizar. Extractamos para ello el siguiente fragmento en el intervienen que Sócrates y Crátilo:

(430 b) "Sócrates: -¿Luego convienes conmigo que el nombre es una imitación de la cosa?

Crátilo : - Más que nada.

Sócrates: -¿Entonces también admites que las pinturas son, de una forma distinta, imitaciones de ciertos objetos?

Crátilo : - Si.

Sócrates: -Veamos, pues (quizá no alcanzo a ver exactamente lo que dices y podrías llevar razón): ¿es posible atribuir y asignar ambas clases de imitaciones -tanto las pinturas como los nombres aludidos- a las cosas de que son imitaciones? ¿O no?

(430 c) Crátilo : -Es posible.

(...)

(430 d) Sócrates: -Entonces, para que no entablemos un combate verbal entre tu y yo que somos amigos, acéptame lo que te digo: esta atribución, amigo mío, es lo que yo llamo correcta en ambas imitaciones -la pintura y los nombres-, y en el caso de los nombres, además de correcta, verdadera. En cambio, la otra, la atribución y asignación de lo desigual, la califico como incorrecta y falsa cuando se trata de nombres.

Crátilo : -¿Cuidado, Sócrates, no vaya a ser que esto suceda con las pinturas (430 e) -la atribución incorrecta-, pero no con los nombres, sino que la correcta sea siempre inevitable!

Sócrates: -¿Qué quieres decir? ¿En qué se distingue ésta de aquella? ¿Acaso no es posible acercarse a un hombre cualquiera y decirle: "este es tu dibujo", y enseñarle, si acaso, su retrato o, si se terciara el de una mujer? Y con "mostrarle" quiero decir "someter a la percepción de sus ojos".

Crátilo : -Desde luego.

Sócrates: -¿Y si nos acercamos de nuevo a este mismo hombre y le decimos: "este es tu nombre"? -pues, sin duda, también el nombre es una imitación como la pintura. Me refiero pues a lo (431a) siguiente: ¿no sería acaso posible decirle "este es tu nombre" y después someter a la percepción de su oído, si acaso, la imitación de aquél,

diciendo que es un hombre, o si se terciara, la de una mujer de la raza humana diciendo que es una mujer? ¿No piensas que ello es posible y sucede a veces?"



Fig.22. Familia dirigiéndose al sacrificio. Panel de madera de una cueva de Pitsa (Sicilón). Tercer cuarto del s. VI.

Más adelante:

(431 c) Sócrates: -Luego, si a su vez comparamos los nombres primarios con un grabado, será posible -lo mismo que en las pinturas- reproducir todos los colores y formas correspondientes; o bien no reproducirlos todos, si no omitir algunos y añadir otros tantos en mayor número como magnitud. ¿No es ello posible?

Crátilo : - Lo es.

Sócrates: - ¿Por ende el que reproduzca todos producirá hermosos grabados y retratos y en cambio, el que añada o suprima, producirá grabados y retratos, pero malos.

Crátilo : -Si.

Sócrates: -¿Y el que imita las esencias de las cosas mediante sílabas y letras? ¿Es que por la misma razón no obtendrá un bello retrato, esto es, un nombre, si reproduce todo lo que le corresponde, y, en cambio, obtendrá un retrato, pero no sólo bello, si omite pequeños detalles o añade otros ocasionalmente? ¿De tal forma que unos nombres estarán bien elaborados y otros mal?

Crátilo : -Quizás.

(431 e) Sócrates: -¿Quizás, entonces, uno sería un buen artesano de nombres y otro malo?

Crátilo : -Si.

Sócrates: -Y éste tiene el nombre de legislador.

Crátilo : -Si.

Sócrates: -Luego, quizás, ¡por Zeus!, lo mismo que en las otras artes, un legislador será bueno y otro malo si es que en lo anterior hemos llegado a un acuerdo."

El poder de la palabra, el poder concentrado en el nombrar, llegará hasta nuestro siglo; y así los ejemplos literarios en este sentido serán tan frecuentes que su citación sería interminable, pero aquí no nos atrevemos a ignorar uno muy curioso construido por Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser*⁵. Cuando Tomás decide salvar una perra, de una camada que sería sacrificada por completo, para regalársela a Teresa, al buscarle un nombre que tuviese relación con el libro que leía ella cuando se conocieron: *Ana Karenina* de Tolstoi, rechazan el apelativo Karenina en favor de Karenin, debido a lo poco femenino de su hocico; pero aún así se preguntan:

"-¿Pero no afectará a su sexualidad que la llamemos Karenin?"

-Es posible que una perra a la que sus amos llaman permanentemente como a un perro desarrolle tendencias lésbicas.

Las palabras de Tomás se hicieron realidad de un modo curioso. A pesar de que habitualmente las perras tienen más apego a sus amos que a sus amas, en el caso de Karenin era al revés. Decidió enamorarse de Teresa." Y Tomás consentía pues fue lo que pretendió. El artista alemán Lothar Baumgarten cuya obra es una reflexión sobre y desde las culturas primitivas existentes en Sudamerica, certifica: "Nombrar es un acto violento"⁶.



Fig.23. Vaso del pintor Eleusis.



Fig.24. Tapa de vaso del pintor Thaliarchos.

⁵Milan Kundera; *La insoportable levedad del ser*. Tusquets / RBA Eds. Barcelona. 1992. Trad. de Fernando de Valenzuela.

⁶Zabalbeascoa.

Las manifestaciones de escritura y arte aparecen desde este momento perfectamente separadas conceptualmente, aun siendo en extremo frecuentes las producciones que comparten ambas expresiones. En las cerámicas cicládicas de Mikonos, cuyas decoraciones más que pintadas están grabadas, las figuras aparecen con sus nombres al lado "pues los pintores de vasos saben leer y escribir desde épocas tempranas"⁷ y lo demuestran con creces en una producción que no sabe rehuir un apoyo simultáneo en ambos modos de expresión. El vaso Chigi (mitad del s. -VI) es ya una pintura cerámica sobre fondo blanco que representa a una familia dirigiéndose a realizar un sacrificio: "Junto a las figuras aparecen nombres escritos en alfabeto corintio, y una dedicación a las ninfas por un corintio cuyo nombre ha desaparecido. En esta obra encontramos los mismos convencionalismos presentes en la pintura de vasos contemporánea: la escritura en el fondo de la composición, las figuras de perfil y la representación de los pies sobre la línea de base de la obra. Sin embargo el efecto es completamente distinto, y no sólo en lo que respecta al colorido, sino también a la composición. Las figuras están dispuestas en el espacio de forma irregular, y presentan distintas alturas, como en el fragmento argivo realizado con gran anterioridad". A la misma gran época pertenece el célebre y admirado vaso François, producido para mezclar agua y vino: "En lugar de las escasas figuras macizas de éste⁸ nos encontramos con una gran cantidad de figuras de pequeño tamaño, distribuidos en seis registros en los que se representan siete historias inspiradas en la leyenda, una banda de animales y motivos vegetales, una batalla de grullas y pigmeos en el pie, y otras figuras en la superficie plana de las asas. Todas las personas, y también muchas cosas, están identificadas por sus nombres⁹ y a cada uno de los lados aparecen las firmas del alfarero Ergótimo y del pintor Clitias, artistas que comparten una maravillosa precisión de ojo y mano en una combinación de elegancia y fuerza"¹⁰. En esta etapa arcaica final son distinguibles dos tipos de copas: las denominadas copa de banda -por la banda que las recorre por el exterior y alrededor de su boca, frecuentemente con figuras- y las copas de labio -por el reborde delgado en relieve que las recorre por el exterior y paralela a su boca. "Una parte integrante de la decoración de la copa de labio es una inscripción, a menudo una firma. Un alfarero menciona a Ergótimo como su padre, y Tleson (...), así como muchas de las mejores, menciona a

⁷Robertson, 1985, p.26.

⁸Se refiere al ánfora funeraria de Atenas de técnica ática, de fines del siglo -VII, altura: 1,23 m.

⁹Boardman (1991, p.83-84) confirma este punto y da una conclusión sobre la posterior evolución de los temas: dice así: "'seis frisos con figuras en cada lado, y de estos sólo uno es de animales: animales luchando y en posturas heráldicas sobre adornos florales, mientras en el resto del vaso y en las asas hay más de doscientas figuras que participan de escenas mitológicas. Casi todas las figuras y algunos objetos tienen sus nombres y tanto el pintor como el alfarero, Ergótimo y Clitias respectivamente, firman su obra. A partir de entonces, los frisos animales y florales quedan relegados a una situación secundaria, mientras el pintor aumenta su repertorio de temas mitológicos".

¹⁰Procede la cita de Robertson (1985, p.74).

Nearco como el suyo"¹¹. En algunas copas de labio aparece la expresión "como alfarero" que a Robertson se le hace del todo ambigua dado que por lo regular alfarero y pintor eran personas diferentes. Es mucho más concreta, en opinión del mismo investigador, la fórmula "[nombre] egrapsen", como por ejemplo "Euphronios egrapsen", significando que ese artista, en este caso Euphronios, "lo dibujó"; el término "epoiesen" suele significar, en cambio, la labor de ejecución en el alfar, o en casos extremos, de la propiedad del taller alfarero donde se elaboró¹².

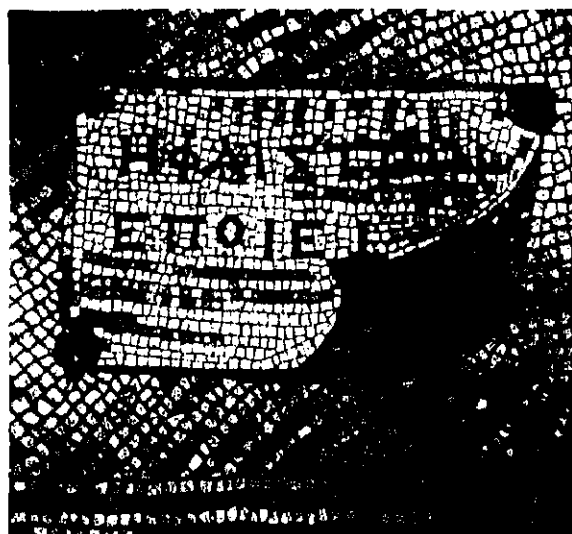


Fig25. Cartellino con la inscripción "Hefestión Epoiei". Fragmento de la zona central de un mosaico de pavimento del palacio de Pérgamo (primera mitad del s.II).

Fig26. Fragmento de cuenco.

"La presencia o ausencia de formas inscritas en vasos, tanto en la forma de epoiesein como en la de egrapsen, parece no conformarse a un sistema lógico, sino más bien al capricho"¹³. Es curioso que, como comenta Robertson¹⁴, los pintores de encausto

¹¹Robertson, 1985, p.75.

¹²Boardman en su libro *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period* (1985, p.62-88) razona con amplitud las diferencias entre el "epoiesen" y el "egrapsen". También R. Bianchi Bandinelli en su trabajo *Del helenismo a la Edad Media* (1981, p.17) señala cómo en Grecia existía una indiferenciación entre escribir, diseñar y pintar a los que se aludía siempre con el término *graphein*, y constata una idéntica asimilación de tales conceptos en el arte chino de las dinastías Li, Tai, Ming, Hua y Chi y cita concretamente al escritor chino del siglo XI Chiang Yen-yüang que afirma "que escribir y pintar tienen nombres distintos pero un mismo cuerpo".

¹³Robertson, 1985, p.135.

¹⁴1985, p.325.

helenísticos, tan apreciados entonces por el uso de esa técnica, se muestren orgullosos de su labor y modifiquen la expresión tipo de su firma por la aserción "quemado por [nombre]". En el mosaico griego Robertson destaca un fenómeno que ha de considerarse como primicia del arte y que documenta su aparición en el período helenístico; se trata de la firma del artista en una cartela. Dejemos pronunciarse a Robertson¹⁵: "En uno de los palacios se encontró un pavimento de mosaico del siglo II en el que el emblema central ha desaparecido a excepción de una de las esquinas. En esta fragmento aparece la firma de Hefestión como si estuviera escrita en un pergamino pegado con cera en las esquinas, pero una de las esquinas se ha despegado y el pergamino se enrolla hacia adentro. Esta deliciosa fantasía es el primer ejemplo de firma-cartellino, tan querida por Giovanni Bellini y otros pintores del Renacimiento". El cartellino soporta la fórmula "Hefestión epoiesei" (fig 25). En la escuela ceramista de Douris, entre los vasos de pinturas rojas atenienses ha de catalogarse un vaso que también muestra un cartelino¹⁶ (fig.26)

Es curiosa la anécdota relatada por Boardman en su obra *El arte griego*; entre 1954 y 1958 se excava lo que se presumía era el taller de Fidias en Olimpia y, habiéndose encontrado una estatua criselefantina descrita en varios textos de la época como de su mano, la clave parecía resuelta, pero lo que vino a confirmarla, ya sin asomo de duda, fue el hallazgo de una taza con el nombre de este escultor: "Y en un rincón dimos con el tazón de té del gran artista, con su nombre inciso en la base: 'Pertenezco a Fidias'"¹⁷. Quiere esto decir que también son frecuentes en vasos inscripciones de propiedad, aunque éste es el único documento que hemos podido localizar.

Robertson da cuenta de como el estilo de alfarería denominado Calcídico toma su nombre del alfabeto con que sus pintores firmaban sus obras o las epigrafiaban, "y fue probablemente creación de colonizadores griegos asentados en el sur de Italia"¹⁸.

Gombrich, en *Imágenes simbólicas*, comenta en relación con las posibilidades de la personificación de acciones morales en el pensamiento mitológico, el Cofre de Kypselos, del período arcaico (siglo VII a. C., ?), y que fue localizado por Pausanias en el templo de Hera en Olimpia. "(...) si damos crédito al autor el significado lo transmitía no solamente la inscripción, sino también el aspecto de la personificación:

En la segunda zona del cofre... está representada una mujer que lleva un niño blanco dormido en el brazo derecho, y en el izquierdo, de manera semejante, uno negro ... la leyenda dice, y en realidad pudiera uno figurárselo sin leyenda, que es la Muerte con el Sueño y la Noche, madre adoptiva de ambas. Una mujer arrastra a otra fea, estrangulándola

¹⁵1985, p.381-383.

¹⁶Boardman, 1991, ilustración nº289, reproducida aquí con el nº26.

¹⁷Boardman, 1991, p.15-16.

¹⁸Op. cit., p.77.

con la mano derecha, al tiempo que la golpea con una vara que lleva en la izquierda: es la Justicia luchando contra la Injusticia. "Tenemos aquí el primer ejemplo de una forma sintáctica más generalizada que el del parentesco y la amistad. Una y otra vez se ha expresado la oposición de conceptos a través de sus personificaciones, a las que representa en conflicto, como en una lucha física. (...)"¹⁹

Entre los siglos VII y VI Boardman²⁰ constata la existencia de una comunión de ideas entre la pintura de grandes dimensiones -pintura mural incluso, aunque no se conserve ninguna obra de esta técnica- y la pintura de vasos: "Sabemos muy poco de las obras de arte de mayor tamaño que se ejecutaron en este período. Es posible que hubiera entonces pinturas murales, pero sólo podemos hacer conjeturas a partir de una hipotética influencia en la pintura de vasos (es más verosímil que la influencia fuera en sentido inverso: de los vasos sobre la pintura mural". En la pintura de transición entre los períodos clásico y helenístico aparecen testimonios, con mayor o menor credibilidad, que documentan la existencia de pintura mural; Robertson se refiere, por ejemplo, al secuestro del pintor Agatarcos por Alcibiades, quien deseaba que tan excelente artista le decorase su vivienda; y también a la ornamentación realizada por Zeuxis en la casa de Arquelaos en Pela. Se descubre una cierta forma arcaica de perspectiva al introducir una disposición de las figuras en distintos niveles. Los más destacados son Apolodoro de Atenas, conocido como *skiagraphos* (pintor de sombras); Zeuxis de Heraclea, que descubre la relación entre luz y sombra; Parrasio de Éfeso, que desde concepciones lineales trabajará sobre vasos y destacando por una temática marcadamente erótica, y Agatarco de Samos. Pese a los descubrimientos realizados, los pintores griegos jamás lograron representar la pintura aérea, lo atmosférico; para ello hubo de contarse con el posterior genio romano. Ya en el siglo IV a. de C. pueden documentarse las obras de Eufronio y Nicías, el último de ellos con una influencia directa, datable y cuantificable, en la pintura mural romana²¹.

"Resulta fácil interpretar todas estas escenas mitológicas como simple expresión del amor griego por la narración llena de colorido; cierto es que pocas de estas escenas puede decirse que expresen sentimiento religioso por poco hondo que este sea, pero no olvidemos que en otras culturas antiguas, y en la literatura y el arte clásico ulterior, el mito se usa constantemente de manera simbólica para ilustrar puntos de mira sobre problemas de la vida o la política de estos tiempos. En vista de la falta de alusiones explícitas en los textos, resulta imposible afirmar también esto con seguridad para el período clásico, pero cabe

¹⁹Gombrich, 1986, p.219-220.

²⁰1991, p.54.

²¹Robertson, 1985, p.286-290.

sospechar que Hércules, como favorito de Atenea, fue bastante explotado por el tirano Pisístrato y sus hijos que también proclamaban el patrocinio de Atenea."²².



Fig.27. Artemis. Santuario de Delos. Dedicada por Nicandro. Mediados s.VII o posterior

²²Boardman, 1991, p.92.

Fig.28. Muchacha, dedicada por Eutídico.Estatua de marmol de la Acrópolis (comienzos del s.V)



En la pieza de escultura griega realizada en marmol más antigua conservada, perteneciente al período "dedálico" (de Delos)²³, y que representa a Artemis (fig. 27), diosa de este santuario, aparece ya una inscripción; dejemos hablar a Robertson²⁴:

"En la falda de la figura existe una inscripción en verso que nos dice que fue dedicada a la diosa por Nicandre de Naxos; asimismo aparecen citados el padre, el hermano y el marido de esta."

Un poco más adelante este mismo estudioso muestra la imposibilidad de conocer verazmente el carácter de la donación.

En esta misma época son frecuentes las estatuillas cultuales con dedicaciones. Así lo certifica Robertson: "Podían, así representar a la divinidad o al donante, o a ninguno de los dos. De las muchas figuras de marmol ofrecidas a Atenea en la Acrópolis, algunas poseen atributos de la diosa, pero la gran mayoría son muchachas sin distintivos que sugieren la personificación de la diosa. Muchas de ellas contienen inscripciones por las que sabemos que fueron donadas por hombres, probablemente representaciones de sí mismos en calidad de sirvientes o acompañantes de la divinidad."²⁵ (fig.28). Este mismo autor prueba la existencia de ejemplares cicládicos firmados por su autor, como Los gemelos Clobis y Bitón, realizados por el pueblo de Argos para donación a Delfos y de la mano de "un escultor argivo (...medes)"²⁶.

El esplendor de la Acrópolis ateniense se sitúa cronológicamente en el clasicismo pleno, coincidente con el mandato de Pericles, que desarrolla importantes labores de embellecimiento de la ciudad. Aunque son constatadas obras muy tempranas de gran calidad, como la conocida placa de arcilla de la Acrópolis atribuida a Eutímidés (fig.29).

Un pariente cercano de Fidias, no se sabe ciertamente si hijo o sobrino, será el gran pintor de este ciclo, su nombre ha llegado hasta nosotros, Panaino, pero no así su producción²⁷. Mucho se especula sobre el grado de realismo alcanzado entonces por la pintura, ya que las manifestaciones de cronistas como Plinio no son demasiado fiables y, de hecho, la escultura rebosa idealidad. Así lo asevera Robertson, ejemplificándolo con el retrato marmóreo de Temístocles, identificable por habersele inscrito su nombre, que aun gozando de una marcada individualidad, apreciable en el esfuerzo realizado por el artista en

²³De idéntica tipología es la "Doncella de Auxerre", localizada en el museo de esta ciudad y actualmente en el Louvre.

²⁴1985, p.29.

²⁵Robertson, 1985, p.32.

²⁶Robertson parece seguir aquí más que una descripción directa del original la realizada por Herodoto.

²⁷Robertson (1985, p.202) indica que el mural de la batalla de Maratón, en la Stoa Poikile ateniense, es atribuido a este artista, pero también lo es a sus contemporáneos Micon y Polignoto.

Fig.29. Placa de arcilla de la Acrópolis con figura de guerrero. Atribuida a Eutímidés. Finales del s.VI.

Fig.30. Joven guerrero en la proa de una nave. Lápida funeraria; "Democlides, hijo de Demetrio" (Atenas. Inicios del s.IV).



la descripción de detalles del rostro, muestra en su bella cabellera peculiaridades que la insertan en la idealidad representativa.

La Victoria de Olimpia, de fines del siglo V a. de C., atribuida a Peónio de Mende, fue erigida, como reza la leyenda grabada en su pedestal, "gracias al botín obtenido de sus enemigos"²⁸. Pausanias realizó una delicada investigación para datar cronológicamente la pieza y descifrar cuáles fueron los enemigos vencidos. Casi con toda seguridad Robertson, en la actualidad, se inclina por la batalla de Estacteria (-425), en la que fueron vencidos los espartanos. Entonces la escultura ya había logrado una perfecta tridimensionalidad, quebrantando la idea de punto de vista único y que se encumbra en el famoso canon de Lisipo materializado en su majestuoso Apoxiomeno.

En cuanto a las frecuentísimas obras de carácter funerario²⁹, las más simples, modestas estelas, están simplemente señaladas con el protocolo que cita el nombre del difunto y el de su padre ("Egeso, hija de Próximo", "Demodides, hijo de Demetrio", citadas por Robertson) en las zonas vacías del relieve; "entre ellas destaca la pieza que representa a Democles (fig.30), hijo de Demetrio, en actitud pensativa o reflexiva; junto a él se encuentran su escudo y su casco, en la proa de un barco (que debió haberse acabado, con el mar, en pintura) ¿Muerte en una campaña naval, viaje a las islas de los bienaventurados, o ambas cosas?"³⁰. Pero la tipología más frecuente -y ello indica el próspero nivel de vida alcanzado por entonces- poseía un carácter arquitectónico con pilastras, cornisas y frontón. Es obligado reseñar aquí la estela de Rodas con los nombres de Crito y Timarista -posiblemente madre e hija-; en ella se presenta el problema de la reutilización, que siempre se ha dado, pero que en la época clásica adquiere mayor frecuencia; el pelo de la muchacha fue desbastado en su forma original para proceder a su reelaboración en estuco, sin duda para imprimir mayor parecido al rostro de su segunda propietaria; a ello ha de añadirse su imposible atribución al arte ático, tanto por sus formas como por la disposición de la inscripción³¹.

Otras tipologías fúnebres referidas por Robertson poseen un valor oficial y comunitario; es el caso de los enterramientos colectivos de víctimas de una guerra, cuya memoria es preservada mediante algún tipo de estatua o construcción arquitectónica, y de las que son ejemplos el relieve de las campañas de Boecia y Corinto de 394 a. de C., la

²⁸Robertson, 1985, p.239-240.

²⁹Robertson (1985, p.248) nos informa de la progresiva popularización de lápidas funerarias, hasta alcanzar, en el siglo V a. de C., a casi la totalidad de la población, favorecida por la bonanza económica propia del momento. Este mismo especialista señala la abundancia de costosas lápidas de esclavos en las que aparece el cabeza de familia retratado con ésta y los útiles propios de su oficio.

³⁰Robertson, 1985, p.250.

³¹Esto le proporciona a Robertson un fundamento para si no confirmar cuando menos avalar una escuela no ática de escultura en Samos y Chipre y que difundirían su producción a otras áreas en competencia con las producciones autóctonas. (op. cit., p.256).

estela de Dexileo, o la conservada en Roma presumiblemente erigida en honor de los caídos en la guerra del Peloponeso (431 a. de C.)³².

Fig.31. Crito y Timarista. Lápida funeraria de Rodas. Siglo V tardío o inicios del IV.

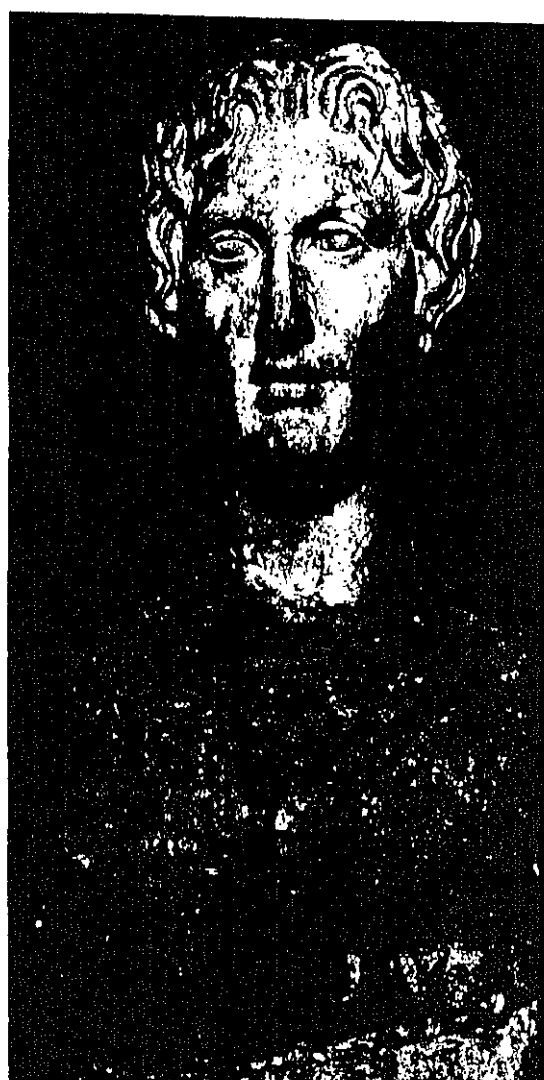
Fig.32. Teano sentada ante su marido. Lápida sepulcral ateniense (s.V-IV).



³²La información completa la hemos obtenido de Martin Robertson (1985, p.253-254) y que aquí transcribimos en su integridad: "Otro relieve de este tipo, muy deteriorado, encabeza una fila de componentes de una tribu que muere en acción en Boecia y Corinto en el año 394. De hecho, existe otra pieza (que no es estrictamente una lápida funeraria, ya que los que murieron en el campo de batalla fueron enterrados juntos por el estado, dominada la estela de Dexileo, uno de los jóvenes caballeros que cayeron en Corinto. En ella aparece derribando a un enemigo, y estaba destinada a coronar una esquina cuidadosamente trazada y bien visible en el gran cementerio situado fuera de la puerta de Diphilón. Una escena similar aparece en un relieve de grandes dimensiones, e incluso de mejor calidad, en Roma, pero más próximo al friso del Partenón. Las cabezas de la estela de Dexileo poseen ya algo de la suavidad y expresividad que marcan una de las líneas de evolución del siglo IV. Es posible que el relieve de Roma fuese realizado para otro monumento privado, pero su calidad lo sitúa como una pieza singular; una atractiva teoría lo considera como un monumento conmemorativo a los caídos durante el primer año de la guerra del Peloponeso (431), cuyos últimos ritos dieron lugar al gran discurso funeral que Tucídides pone en boca de Pericles".

El período helenístico supone un reforzamiento de la complejidad y la mimesis; esto es tan acusado que incluso cuando el artista realiza copias de retratos del pasado les imprime un incremento de verosimilitud en sus rasgos -así el retrato de Alejandro, presumiblemente de la mano de Lisipo, citado por Robertson³³ o el de Demóstenes³⁴-; en los casos de retratos directos son catalogados sin asomo de duda los de Sófocles y Platón, realizado este último por Silanión.

Fig.33. Hermes, probablemente de Lisipo. "Alejandro" en la inscripción. Cópia de un bronce de la segunda mitad del s.IV.



³³p.341.

³⁴p.352-353.

ARTE ETRUSCO Y ROMANO.

Parece difícil imaginar, una vez conocida la riqueza y cantidad de sus manifestaciones artísticas, que en el espíritu fundacional de lo que llegaría a ser un gran imperio no hubiese un sentimiento de necesidad estética³⁵. Desde Corinto y Atenas llegan productos artísticos de primer orden para las familias de clase elevada de Etruria y posteriormente a las de la Roma primigenia. El coleccionismo romano de arte helenístico no se iniciará hasta finales del siglo IIIa.C., tras la toma de Siracusa por Plutarco (212 a.C.). En el aspecto manual son muy numerosos los artistas griegos que trabajan en Roma, por lo regular en estado de esclavitud, y de romanos que acuden a Grecia a recibir una educación artística de carácter helenístico, la mayor frecuencia de ambas tipologías se dará entre el siglo V y II a. C.

Nos atrevemos a introducir dentro del mismo apartado dos periodos de arte que con frecuencia, especialmente en visiones reductivas y generalizadoras, suelen ser considerado el segundo como prolongación enriquecedora de la estética del primero; nosotros atenderemos a sus evidentes configuraciones autónomas y recalcamos que su exposición conjunta no atiende más que a la continuidad cronológica y a su coincidencia geográfica.

ARTE ETRUSCO.

Como sugiere Raimond Bloch³⁶ debemos entender el arte de Etruria con la mayor asépsia posible, sin inclinarnos a sostener posturas desmesuradas; en ello va el entender sus manifestaciones artísticas como convergencia enriquecedora de influencias de la Hélade y la

³⁵A este respecto son muy interesantes las manifestaciones de Ranuccio Bianchi Bandinelli en la introducción a su obra *Roma. Centro de poder.* (1970, p.XI-XII); en ella destaca este estado a-estético inicial que es modificado por el contacto con el emporio griego, ya en declive, y del que copiarían sus producciones, llegando a esclavizar a sus artistas, hasta forjar un lenguaje artístico independiente. "El interés y el gusto de los romanos por el arte se despertaron de manera imprevista y tumultuosa, y al comienzo tuvieron más bien el sentido de una moda, impuesta por unas circunstancias políticas, que el de la expresión de un sentimiento profundo y espontáneo que busca, como en otras civilizaciones artísticas, afirmarse y lograr encontrar, poco a poco, su propia expresión con una maduración ya lenta, ya rápida, según interviniera o no la intuición imprevista de una personalidad artística superior" (op. cit., p.XI). "En sus comienzos Roma fue una ciudad cuya civilización estética era etrusca y griega. Incluso la forma poética más antigua, el verso saturnio, denota contactos muy antiguos con Grecia" (op. cit., p.8). "(...) todavía, durante todo el siglo IV y el III a. de C., la escultura y la pintura no pueden distinguirse de las de Etruria meridional y de Campania" (op. cit., p.11). "Serán precisas varias generaciones hasta que el poderío asegurado y la gran riqueza acumulada les hagan darse cuenta a los romanos de que es imposible pertenecer al mundo civilizado si no se denota conocimiento y amor por el arte. Será esto un descubrimiento inquietante para los viejos, pero fascinante para la nueva generación que 'pasará gran parte del día hablando de arte y artistas' como dice Plutarco en un pasaje que citaremos más adelante" (op. cit., p.24)

³⁶En su aportación al estudio del arte etrusco en el volumen I de la obra de Rene Huyghe *El Arte y el Hombre*. Planeta. Barcelona, 1966, p.316 y ss.

Magna Grecia con un espíritu artístico soberano, propio de la Toscana³⁷. Se extiende cronológicamente desde el siglo VII a. de C. hasta mezclarse en sus postrimerías con el arte romano inicial. Sus manifestaciones más importantes están ligadas, si no totalmente a conceptos fúnebres, cuando menos a un deseo de permanencia de la memoria individual en el seno de la colectividad; en este apartado han de incluirse túmulos y conjuntos funerarios unifamiliares, tumbas individuales y estatuaria conmemorativa. Pero también podemos ver un arte mas superficial, vinculado a la estética y cosmética femeninas, en las maravillosas cistas destinadas a guardar objetos de tocador, e incluso otras tan bellas y enigmáticas como la célebre Quimera de Arezzo.

Pasemos ahora a describir algunas manifestaciones etruscas que entran dentro de los dominios de esta investigación. Comencemos por describir, en este sentido, tres riquísimos grupos sepulcrales: la tumba Marsiliana (630-610 a. de C.), el conjunto de Tarquinia y el de Palazzone cerca de Perugia. En el primero de los citados, la tumba Marsiliana, fue hallada una pieza sumamente importante; se trata de una tablilla de marfil para escribir mediante la aplicación sobre la misma de una delgada capa de cera en la que se incidiría con un punzon. Esta pieza tiene, a modo de ayuda-memoria, un alfabeto grabado en el marfil con las veintiseis letras del alfabeto griego occidental³⁸, del que se presupone fueron tomados los signos por los etruscos para la confección de su alfabeto. En la misma tumba fue hallada una pequeña vasija en forma de gallo y con apariencia funcional de tintero; su procedencia más segura parece ser la zona de Viterbo, y en ella aparecen también los signos del alfabeto.

El acervo documental de Tarquinia se desarrolla tanto en el ámbito escultórico como en el pictórico. La conocida como Tumba del Ogro la conforman dos cámaras, perteneciendo cada una de ellas a una época determinada: de la primera está catalogado su uso entre el 370 y el 350 a. de C., mientras la segunda se desarrolla en torno al 300 a. de C. Los muros comparten por doquier las dos expresiones tratadas en esta tesis; pintura y escritura están sólidamente encajadas compartiendo de igual a igual un espacio privilegiado. El bello rostro de perfil de la dama Velchia, con diadema de laurel, sobrepasa con mucho en encanto a las demás figuras de esta primera cámara; pertenece a una fórmula iconográfica conocida como "banquete de ultratumba" en el que se representan a los difuntos en un banquete en el más allá, como símbolo de la prodigalidad en la posteridad. En el segundo cubículo se representan escenas mitológicas que debieron ser populares en la Etruria tras su adopción desde la Magna Grecia: Hades y Perséfone en un trono; Tiresias parece cobijar a

³⁷"Esta vida está representada en su aspecto individual y concreto. Los toscanos, al revés que los griegos, no buscaron nunca la creación de tipos; sólo les interesaba el individuo y la realidad cotidiana. El artista etrusco parece haber menospreciado la belleza formal, prefiriendo la belleza y la armonía de las diferentes partes de la obra". Raymond Bloch; en R. Huyghe, 1966, p.316).

³⁸Alfabeto griego occidental empleado en la colonia calcídica de Cumas (véase Bianchi Bandinelli y Giuliano, 1974, p.145).

Teseo y Piritoo que acompañan al monstruo autóctono Tuchulcha; las almas ascendiendo por una caña; Ulises cegando a Polifemo. Todos son plenamente reconocibles, no sólo por las acciones representadas que los delatan, sino porque no hay figura que no aparezca identificado con su nombre al lado. Otras tumbas tarquinianas son las de los Escudos (siglo IV a. de C.), la de las Guirnaldas (c. 1ª mitad s. III a. de C.), y la del Tifón (mediados del siglo II a. de C.).

En lo concerniente a la escultura destacan los retratos que se embutían en las tapas de las tumbas y que hacen admirarse a Bandinelli y a Giuliano de la capacidad representativa del rostro que parece equivaler a la persona entera³⁹. De la tumba de los Partunos en Tarquinia merece ser destacado el sarcófago de Velthur Partuno (finales del IV- inicios del III a. de C.), hoy conservado en el Museo Nazionale. Sobre la tapa aparece este personaje, obeso, semidesnudo tendido de costado sobre su brazo izquierdo. Pese a la brusquedad de ejecución todavía se percibe un influjo helenístico; se trata sin duda de un retrato en el que se mezcla un realismo que raya en lo grosero con una tristeza resignada y apacible que no sabemos cuanto debe a la copa que sostiene en su mano derecha. Por Bianchi Bandinelli y Giuliano nos enteramos de la longevidad alcanzada por este personaje, 82 años, sin duda extrema para la época, y de que durante su vida ocupó altos cargos⁴⁰. La postura en la que es representado será, como veremos, muy utilizada en los sarcófagos del ocaso etrusco.

Del amplio conjunto cinerario de Volterra destacamos aquí una de las urnas de enterramiento perteneciente a un hombre joven y que bien podemos decir, al reparar en lo rudimentario de sus proporciones, que carece de las cultas oleadas helenísticas que habían azotado a la península Itálica. El muchacho está representado en la tapa, recostado sobre su costado izquierdo; sobre su pecho luce con orgullo un colgante redondo de oro, que no es sino la bula que lo distingue como privilegiado etrusco que ha adquirido la ciudadanía romana, y prueba de ello es la inscripción latina, ya no etrusca, elaborada en el frontal de la tapa sobre la que, a modo de triclinium, descansa el joven. Esta inscripción dice A-CAEGINA-SELCIA-ANNOS-XII. Las inscripciones en los conjuntos funerarios están realizadas sin el cálculo de centrarlas en el elemento en que se inscriben, por lo que podemos considerarlas como textos registrales más que decorativos.

³⁹"En tarquinia otras obras guardan relación con los orígenes del retrato: cabezas colocadas sobre una basa, como la que lleva el nombre de Arnth Paipnas, se encuentran incluso embutidas sobre la cubierta de la tapa de un sarcófago (museo de Tarquinia). Nos muestran, una vez más, esa concepción tan extendida en todo el medio itálico (y celta), pero extraña a los griegos, de que sólo la cabeza basta para representar a la persona entera" (Bianchi Bandinelli y Giuliano; 194, p.282).

⁴⁰Estos datos, según dichos autores, aparecen en la inscripción de la tapa. Op. cit., p.280.

Fig.34. Uma cineraria de Larth Velimnes Aules (hacia 150-125).



Del conjunto perusiano de la familia Velimnes-Volumnii destacamos la urna en la que reposaron los restos de Thania Caesina Volumini, según la inscripción romanizada de su tapa. Ella está representada de manera un tanto burda, pero con una innegable gracia plena de primitivismo. En el mismo conjunto destacan otras obras de mayor potencia plástica, que engarzan con los desarrollos estéticos procedentes de la Hélade y que los etruscos ávidamente habían absorbido; es el caso de la tumba de Larth Velimnes Aules (fig.34), datada hacia 150-125 a. de C., el sarcófago, situado en altura, tiene en su basamento dos figuras femeninas aladas en actitud de diálogo vigilante, sobre la tapa del sarcófago aparece también recostado, a la manera de los sarcófagos de Velther Partuno de Tarquinia o el del joven de la bula de Volterra, antes citados. Su inscripción en etrusco, gracilmente descentrada en el plano vertical, la denuncian como anterior a la asunción por Roma, y es que esta familia procedió a seguir utilizando este túmulo con posterioridad al edicto de romanización y, por su amplia extensión cronológica, nos permite considerarlo como documento de primer orden en el desarrollo del arte etrusco y testimonio de la progresiva degradación de los cánones helenísticos hacia una delicada y cuidada tosquedad, cuya observación nos recuerda episodios posteriores del arte como el románico o algunas manifestaciones plásticas de nuestro siglo.

Las bellas cistas cilíndricas etruscas, realizadas por lo regular en lámina de bronce soldada -aunque hay ejemplares de cobre- y cuidadosamente grabadas, posiblemente al ácido, con temas mitológicos (viaje de los Argonautas, luchas de griegos y amazonas, conquista de Troya, ...), suelen catalogarse alrededor del siglo IV a. de C.; sus tapas suelen estar rematadas con un pequeño conjunto de figuras, por lo regular tres, y con temáticas muy variadas (dos guerreros sosteniendo a un tercero herido, divinidades de evocación frecuente, sátiros, ...). Su uso cotidiano era, como hemos dicho antes, para mantener recogidos y en conjunto las piezas de tocador femenino. Es ese cuerpo cilíndrico principal lo más enigmático y desconcertante de estas vasijas. José Pijoan⁴¹ señala su posible importación etrusca, en forma de plancha plana y ya grabada, desde Grecia, siendo en Etruria donde recibiría su forma cilíndrica y se cincelaban las inscripciones que, con frecuencia, aparecen en ellas⁴².

⁴¹En su densísima obra *Summa Artis. Historia general del arte. Vol V. El arte romano hasta la muerte de Diocleciano. Arte etrusco y arte helenístico después de la toma de Corinto*. Espasa Calpe. Madrid, 1934. Ed. consultada de 1945, p. 79.

⁴²"¿Se importarían de Grecia las láminas ya grabadas y se realizó la cista en Italia? (...) Pero los grabados tienen letreros con los nombres de los personajes en letras etruscas y con sus nombres etruscos: Apolo es Aplú, Zeus es Tinia, Mercurio es Turms, y hasta los nombres propios de personajes históricos o mitológicos, como Aquiles y Agamenón, se han etrusquizado y se escriben Achle y Achmemrum. Penthesilea es Pantasila, Ulises es Utuse y Diomedes es Zimite. Estos nombres no son errores de caligrafía; representan una fonética diferente de un pueblo que tiene versiones nacionales de los mismos mitos que los griegos" (José Pijoan, op. cit., p.79).

Fig.35. Cista Ficoroni. (Palestrina, cerca del 310 a.C.).

Fig.36. Cista Ficoroni (detalle de la tapa con inscripciones).



Entre las obras de bulto redondo han de destacarse la loba capitolina y la famosísima Quimera de Arezzo. Esta última posee en su pata delantera izquierda una inscripción en etrusco "tins'cvil" realizada previamente a la fundición. Su originalidad parece probada a pesar de que muchos autores destacan las importantes alteraciones que ha sufrido esta pieza durante el renacimiento, al serle añadidas, de manera un tanto disparatada, las patas que no se conservaban o la cabeza de la serpiente.

Plena de oscuridad se nos muestra la delicada estatua de una supuesta deidad con dos rostros, conservada en el Museo de Cortona. Una larga dedicatoria todavía indecifrada se resalta en su muslo izquierdo, acusando así su aspecto enigmático.

El Arringatore, maravillosa pieza plena de sensibilidad, lo que hace suponer a Pijoan una importación de Alejandría, fue realizada en las postrimerias de esta breve cultura, cuando estaba a punto de ser asumida por la floreciente civilización romana⁴³ muestra en la orla inferior de su manto una inscripción de la que se han dado traducciones variadas pero cuyo sentido general ha sido desvelado ciertamente, e indica que la estatua fue erigida en memoria del difunto, Aulo Metelo, por los magistrados locales. La inscripción en etrusco dice:

AULESI · METELIS · VE(lux) · VESIAL · CLENSI
CEN · FLERES · TECE · SANSL · TETINE
TUTHINES · XISVLICS⁴⁴.

En el Museo Cívico de Sulmona se encuentra una importante pieza que posiblemente formaba parte de un conjunto funerario. Muestra una bucólica imagen pastoril: un reflexivo pastor a la izquierda se apoya en su cayado, seis ovejas -simplificación representativa de densos rebaños-, un carro con la impedimenta tirado por dos mulas es guiado, a pie, por otro pastor, mientras que, finalmente, quizá el jefe de los rebaños, parece guiar el conjunto. Debió estar ubicada en el inicio de las cañadas ovinas que en la época etrusco-romana cruzaban Italia de norte a sur en sus desplazamientos de temporada, conocidas como el "Plano de las cinco millas". Bianchi Bandinelli y Giuliano señalan que ya en esa época ésta actividad económica estaba en franco retroceso, al tiempo que nos ofrecen la traducción de la inscripción inferior del conjunto: "Advierto a los hombres: confiad solo en vosotros mismos", y reparan en lo enojoso de la reveladora advertencia, "casi una didascalia"; obsérvese que la inscripción es latina.

⁴³Bianchi Bandinelli y Giuliano suponen que si hubiese sido erigida con posterioridad al edicto que otorgaba a los etruscos ciudadanía romana, la inscripción habría sido latina. Sugieren por tanto una fecha de ejecución pretérita al año 89 a. de C. pero no demasiado.

⁴⁴Se han seguido los datos proporcionados por Bianchi Bandinelli y Giuliano (1974, p.319 y 373) y por J. Pijoan (Summa Artis. Vol. V, 1945, p.87). Su traducción literal, según Pijoan, vendría a ser poco más o menos así: A Aulo Metelo, hijo de Vello Metelo y de Vesia, esta estatua dedicó ...

ARTE ROMANO.

Una de las primeras manifestaciones conocidas de arte propiamente romano es la placa de bronce de los altares de Lavinium (500 a.C.), escrita ya en latín, pero que todavía recurría a una dedicación al culto griego de los Dióscuros; de idénticas características es la conocida fibula de Manios, con inscripciones en latín pero de estética totalmente etrusca. No será hasta finales del siglo IV o comienzos del III a. de C. cuando podamos encontrar una obra con el nombre de Roma, se trata de la Cista Ficoroni⁴⁵, de patente estética etrusca. En ella el artesano, de origen no romano, casi con toda seguridad emigrado de Campania, cinceló en la ductil superficie de cobre, a los pies de las tres figuras de la tapa - un Dioniso entre dos sátiros-, la siguiente inscripción: "Dindia Macolnia fileai dedit Novius Plautius med Romai fecid" [Dindia Macolnia me ofrece a su hija. Novius Plautos me hizo en Roma]. Bianchi Bandinelli resalta la escasez de datos para considerarla una obra plenamente romana, pues es más acertado considerarla, simplemente, como arte producido en Roma. López Banja⁴⁶ documenta como las inscripciones romana más antiguas conocidas, las siguientes: un bucchero de la Regia con la inscripción Rex, el lapis niger (piedra cuadrangular de tufo con escritura en bústrofedón), el vaso de Duenos en el Quirinal, "el lapis Satricanus, escrito de izquierda a derecha, con una dedicatoria a Marte hecha por los sodales de Popliosio Valesiosio (=Publi Valeri) y, por último, una pieza que parece fomentar su recelo ante una posible falsificación, se trata de la fibula Preneste, siendo precisamente su inscripción la que incita la desconfianza. Es curioso comprobar que las verificaciones que desde la actualidad pueden efectuarse sobre estos importantes hallazgos artísticos se realizan desde la epigrafía, interpretando y leyendo sus inscripciones⁴⁷.

El documento pictórico romano más antiguo conocido es -según Bianchi Bandinelli⁴⁸ que lo califica de "incunable de la pintura romana"- el conjunto de la tumba de Esquilino en el que ya se muestra una reciprocidad entre lo representado pictóricamente y lo textual. El tema es una escena suponiéndose histórica dividida en cuatro zonas y con dos nombres inscritos, Marcus Fannius y Marcus Fabius⁴⁹. El citado investigador certifica el

⁴⁵ Los datos facilitados sobre esta pieza proceden de Bianchi Bandinelli (1970, p.17).

⁴⁶ 1984, p.24.

⁴⁷ Sobre el estudio epigráfico, como ciencia de las inscripciones antiguas, es interesante el estudio que sobre las corrientes existentes dentro de esta disciplina realiza Pedro López Banja en su trabajo *Epigrafía latina* (1984, p.17-19). a pesar de lo reducido de tal descripción, documenta con rigor las diferencias y similitudes que los científicos observan al realizar una diferenciación por técnicas y soportes de realización y que daría como resultado una diversificación entre epigrafía, paleografía y papirografía.

⁴⁸ 1970, p.115.

⁴⁹ Sobre las dos figuras aparecen "restos de una inscripción que repite los nombres, que se pueden leer enteros en la tercera banda en posición análoga (...)". Se supone que es sobre "Quintus Fabius Maximus Rullianus, cónsul y triunfador en el 322 antes de J.C., que mandaba la caballería romana durante la segunda

convencimiento generalizado de que se trata de copias del siglo I a. de C., y de originales del siglo II a. de C. "Ciertas particularidades en las formas de las letras no se encuentran hasta después del siglo III antes de J.C., y el estilo de esta obra está muy próximo al de algunas pinturas de Paestun, que se pueden clasificar en la pintura campania"⁵⁰. Estas mismas inscripciones -y según el mismo investigador- parecen delatar a un pintor no griego, "pues en las inscripciones que en ellas figuran se perciben algunos errores"⁵¹.

Los mosaicos parecen estar más alejados de un deseo testimonial para insertarse más en lo que podríamos denominar un cierto placer estético o, cuando menos supeditados por lo sensual y lo cotidiano, alejándose de los hechos relevantes testimoniados⁵². Son frecuentes los que representan trabajos agrícolas, cacerías, caballos de competición, modelos mitológicos helenísticos ya desacralizados, etc⁵³. En España destacan de los tres primeros siglos de nuestra era dos mosaicos que poseen las peculiaridades de lo que se suele designar como mosaicos de los límites del imperio; se destaca así su carácter excéntrico -en todos los sentidos de la palabra-, en los que se guarda escaso respeto por la representación de la tradición clásica, permitiéndose licencias que predican con su ingenuidad compositiva, sus deformaciones tipológicas bárbaras provinciales y su apariencia ingenua preludian a las futuras imágenes prerrománicas. De estos dos ejemplos españoles, el que se guarda en el Museo de Pamplona y procedente de la zona de Tudela, conocido como "Dominus Dulcitus", muestra una escena de caza en el que el jinete persigue un corzo; la escena se completa con una descripción, muy sintética, de matorral y un árbol casi flotando alrededor de la escena principal, evitando solapamientos de o con esta. Bianchi Bandinelli constata una evidente influencia de una fuente de plata típica de la producción sasánida del siglo IV que mostraban a reyes o nobles a caballo "entregándose frenéticamente a la caza"⁵⁴. El otro

guerra contra los sammitas, comenzada en el 326". (Bianchi Bandinelli, 1970, p.115).

⁵⁰Bianchi Bandinelli, 1970, p.115.

⁵¹p.117.

⁵²Este aspecto casi banal de la temática pictórica romana, anclada en lo decorativo y escasamente testimonial, es testificado por Gassiot-Talabot (1968, p.42-43 y 46): "Las huellas de la historia de Roma, tan numerosas en el relieve y en la estatuaria, están casi ausentes en la pintura de la Campania, principalmente en lo que respecta a la relación entre los grandes hechos y el retrato oficial" (p.46).

⁵³A este respecto es muy interesante la documentación ofrecida por Bianchi Bandinelli en su obra Roma. El fin del arte antiguo (1971, p.193-195, 225 y 236).

⁵⁴Una influencia tan lejana es justificada por este autor en documentos que avalan un frecuente comercio marítimo de productos entre el golfo de Vizcaya y la zona oriental, en concreto Persia. En lo que concierne al tema de la caza hemos de comentar aquí como la afición cinegética siempre fue considerada, de alguna manera, como don maravilloso, así, Jacquetta Hawkes en su aportación sobre la prehistoria (en el trabajo conjunto desarrollado con Sir Leonard Woolley y titulado Historia de la humanidad. Desarrollo cultural y científico. promovido por la UNESCO y editado en castellano por Planeta, Barcelona, 1978, p.122) nos dice: "La vida del cazador es inquieta, peligrosa y en extremo incómoda, pero está felizmente libre del monótono tedio que trajo la agricultura y llegó a su culminación con las muy reguladas fábricas y oficinas. De hecho, es probablemente la vida preferida a cualquier otra por la mayoría de los hombres (en contraste en esto con las mujeres; estuvieron condicionados a ella durante un millón de años y, en el mundo moderno, todavía vuelven a ella como un raro privilegio".

mosaico documentado en la península se encuentra en el Museo de Mérida (fig.37) y pertenece a la Lusitania romana; es conocido como mosaico de Anniponus debido a la inscripción, de considerable tamaño, que muestra: EXOFFICIVM / ANNIPONI. El tema de Dioniso y Ariadna⁵⁵ fue desarrollado con mas voluntad que capacidad, lo que lleva a decir a Bianchi Bandinelli que es de "mala calidad", pero nosotros preferimos una visión más transigente y no dejamos de observar una ingenua y entrañable belleza tanto en la composición como en la descripción de las figuras. Debido a su radicalidad, el citado autor se extraña de que el autor firmase con orgullo su obra, puesto que la inscripción comentada no es otra cosa que una firma: "(...) fabricado en el taller de cierto Anniponus (¿o Annius Ponus?), presenta la deformación de los modelos helenísticos-romanos típica de las regiones periféricas, con la adaptación incontrolada de elementos iconográficos tradicionales incorporados a elementos locales".

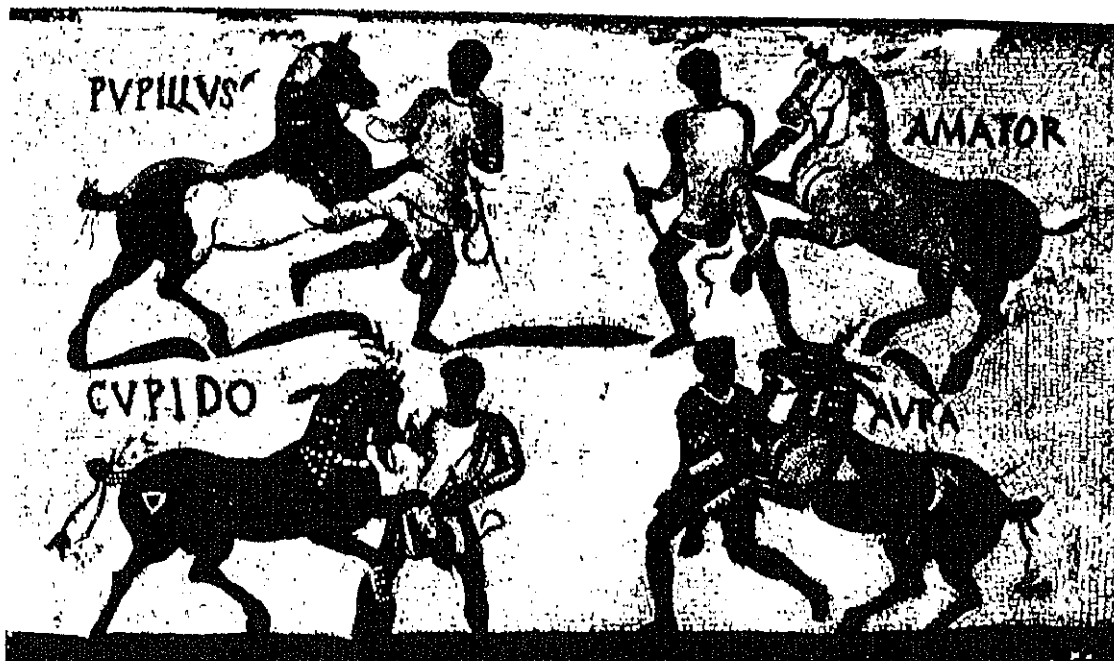
En el Museo de Susa y procedente de esa misma localidad podemos documentar el mosaico de caballos y palafreneros procedentes del circo e identificados con los colores de cada cuadra (fig.38). Cada caballo lleva a su lado su correspondiente nombre; tal individualización en un animal nos hace pensar en caballos apreciados, ganadores de torneos y por los que sentirían admiración tanto sus mismos propietarios como aficionados al circo en general. Se guarda así para la posteridad el grato recuerdo dejado en sus competiciones. Plásticamente son admirables; plenos de vivacidad, sus equitadores pueden a duras penas dominar el empuje de los animales y , en ocasiones, les obligan a la carrera, sus crines adornadas y abalorios se agitan con ellos. Sus nombres, PVPILLUS, AMATOR, CVPIDO y AVRA serán recordados para siempre. Pero no es el único testimonio conservado de esta índole; en la villa Equus de Cartago han sido halados en un mosaico más de ochenta caballos de carreras procedentes de una misma cuadra⁵⁶. Dentro de la línea del mosaico zoomórfico es reseñable el frecuente mosaico doméstico -situado en el suelo ante la puerta de entrada de la casa- que representa a un perro en actitud agresiva con la inscripción que advierte al visitante: Cave canem (¡Cuidado con el perro!).

⁵⁵Bianchi Bandinelli constata la existencia de modelos muy parecidos en Sheik Zoueda, Egipto, desgraciadamente perdido y que representaba una escena más completa con Fedra, Hipólito y Dionisos con su cortejo (1971, p.193).

⁵⁶Datados por Bianchi Bandinelli (1971, p.225). Gassiot-Talabot sin duda piensa en estas piezas cuando dice: "El mosaico que propaga y divulga los temas tratados en la pintura, sirve de modo particular a esta evocación familiar del animal, que adulaba los gustos y deseos de una clientela numerosa" (1968, p.59). Este último autor nos informa además de las pasiones que despierta entre todos el circo, llegando a extremos como el de los emperadores Vitelio y Caracalla, que llegaron a hacer asesinar a los miembros de equipos contrarios al de su predilección (p.66). "Las inscripciones [del circo] conmemoraban y comentaban las victorias de los 'agitadores', los poetas los celebraban y el favor popular los glorificaba" (p.64).

Fig.37. Dionisos y Ariadna. Mosaico del Museo Arqueológico de Mérida

Fig.38. Caballos y palafreneros. Museo de Susa.



El retrato romano está también vinculado a un carácter funerario, en algunos casos diríamos que más que como memoria hay una voluntad de subsistir más allá de la muerte. Prima su ejecutor la demostración de su pericia artesanal sobre la manifestación clara de la intuición para apresar sus rasgos, aun así hay en su función un cariz sentimental o, incluso, ideológico como puede constatare al observar que la ubicación de tumbas de individuos importantes no es el cementerio sino los bordes de las calzadas "para que los caminantes pudieran verlas, leer sus inscripciones y, así, seguir comunicándose con los muertos en una perpetuidad ideal de tiempo y de la vida en común: *nom omnis moriar* (no moriré del todo)"⁵⁷. Entre los documentos pétreos analizados por López Banja nos interesa muy particularmente, y al hilo de lo que estamos tratando, el altar funerario romano, depositado en el Museo Capitolino, conocido por el nombre de su invocado, el joven *ensor aedificiorum* Tito Estatilio Apro⁵⁸ (fig.39). Se trata de un bello monumento dedicado por un padre a su hijo muerto. En él se conjugan la tristeza propia del momento conmemorado y una candorosa sucesión de alegorías poéticas, con un ingenioso correlato en lo escultórico, que enriquecen literariamente el conjunto plástico-epigráfico. Nos referimos al bello juego entre el apellido *Aper* (jabalí) y la mención al jabalí de Calidón a través de la mención de *Atalanta*, la *virginis ira* del epitafio, que primeramente lo hirió o a quien lo abatió definitivamente, *Meleagro*, con su correspondiente plasmación artística del jabalí a los pies del retrato del joven difunto. Es indudable, asimismo, que se produce una correlación consciente entre la cita del jabalí mitológico en la inscripción, enviado como castigo al padre de *Meleagro*, y la consideración, por el donante, de la muerte de su hijo también como un castigo enviado por los dioses. Igualmente es destacable el correlato entre los objetos propios de un arquitecto, rollos con planos de un edificio, y el oficio del difunto, *ensor aedificiorum* (aparejador).

⁵⁷Bianchi Bandinelli, 1970, p.105.

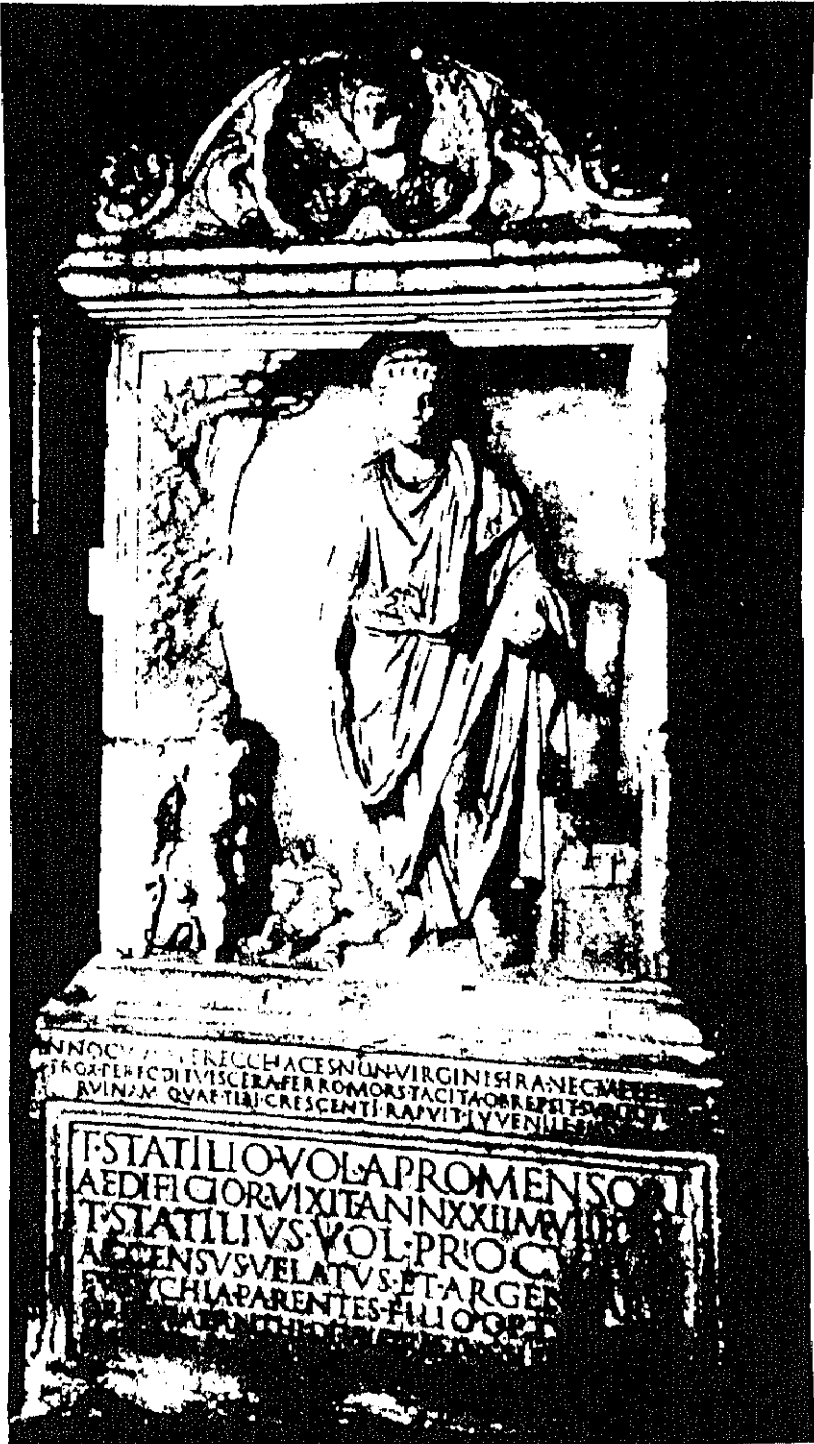
⁵⁸López Banja hace un detenido análisis (1984, p.130-132) de esta pieza hallada en Roma en 1542; aquí nosotros resaltaremos aquellos puntos que más nos interesan, por ejemplo, reproducimos aquí el texto completo en latín y su traducción al castellano:

INNOCVVS APER ECCE IACES NON VIRGINIS IRA NEC MELEAGER / ATROX PERFODIT VISCERA FERRO MORS TACITA OBREPSIT SVBITO FECITQ(ue) / RVINAM QUAE TIBI CRESCENCI RAPVIT IVVENILE FIGURAM /

T(ito) STATILIO VOL(tinia) APRO MENSORI / AEDIFICIOR(um) VIXIT ANN(is) XXII M(ensibus) VIII D(iebus) XV / T(itus) STATILIUS VOL(tinia) PROCVLUS / ACCENSVS VELATVS ET ARGENTARIA / EVTICHIA PARENTES FILIO OPTIMO ET / ORCIVIAE ANTHIDI VXORI EIVS SIBIQ(ue) ET SVIS / LIBERTABVS POSTERISQVE EORVM.

"Aquí yaces, inofensivo *Aper*: ni la ira de una doncella ni el cruel *Meleagro* atravesaron tus entrañas con el hierro. La muerte callada te rondó de improviso y arruinó, llevándoselo contigo, tu cuerpo joven que maduraba en tí. A Tito Estatilio Apro, de la tribu *Voltinia*, *accensus uelatus*, y *Argentaria Eutigia*, sus padres, a su hijo excelente, y a la esposa de éste, *Orcivia Antides*, para sí y para sus libertos, libertas y los descendientes de estos".

Fig.39. Altar funerario de Tito Estatilio Apro. Museo Capitolino.



El busto de mujer representado en la hornacina superior, en forma de concha rodeada por dos delfines, es, presumiblemente, la esposa del desaparecido. La pregunta que ahora podríamos hacernos es quién fue el director de tan denso programa iconológico, ¿fue su ideólogo el propio artista o bien el que le hizo el encargo? En nuestro auxilio acude R. Bianchi Bandinelli⁵⁹; adjunta en su trabajo un clarificador texto procedente del Satiricón de Petronio (cap. LXXI), en el cual Trimalción se dirige al escultor Abinna encargándole un monumento conmemorativo. Por su importancia lo copiamos íntegro aquí:

"¿Me estás construyendo el monumento de la manera en que te he dicho? Te ruego encarecidamente que a los pies de mi estatua esculpas mi perrita, coronas, vasos de ungüentos y todas las batallas de Petraite, para que por mérito tuyo me sea dado vivir incluso después de muerto; procura, además, que la superficie reservada a mi monumento mida cien pies al frente y doscientos a los lados. Deseo que en torno a mis cenizas haya árboles frutales de todo tipo. [...] También te ruego que esculpas las naves sobre mi monumento como si fueran a toda vela, y yo sentado en el tribunal con toga de magistrado y con cinco anillos de oro, en el acto de entregar al pueblo las monedas de una bolsita; sabes perfectamente que ya ofrecí un banquete público en el que regalé dos denarios a cada convidado. Si te parece incluye también los triclinios con todo el pueblo, disfrutando alegremente. A mi derecha pondrás la estatua de mi Fortunata, con una paloma en la mano, mientras lleva a la perrita, teniéndola de la correa; luego aparecerá mi amigo Cicarón con numerosas ánforas bien selladas para que no se derrame el vino. También esculpirás una urna rota y sobre ella un niño llorando. En medio habrá un reloj, de modo que todo el que mire la hora no deje de leer mi nombre. En cuanto a la inscripción, observa con un poco de atención si esta te parece adecuada: 'Cayo Pompeyo Trimalción, imitador de Mecenas, aquí reposa; ausente fue nombrado al sevirato; aun pudiendo pertenecer a cualquier decuria de Roma, sin embargo, no quiso; piadoso, fuerte, leal, se hizo de la nada; dejó treinta millones de sextercios, jamás quiso escuchar a los filósofos. Así te ocurra también a tí'".

Pero el retrato romano pierde el acento angustioso y trascendental inicial para adoptar valores más terrenales adquiridos al asumir la noción de mimesis platónica de tono idealista⁶⁰, aun cuando se le imprima frecuentemente una espiritualidad perceptible a simple vista; pero tal idealidad recae frecuentemente en el arquetipo, algo que el espíritu estético romano rechazará de plano en favor de un realismo pletórico⁶¹ es aquí donde debe

⁵⁹1981, p.39-40.

⁶⁰Pues como dice en la Republica (402d) "El hombre que armonice las bellas cualidades de su alma con los bellos rasgos de su apariencia exterior de tal manera que éstos estén adaptados a las cualidades ..., constituye el espectáculo mas bello que admirarse pueda".

⁶¹Véase a este respecto la obra de Gerard Gassiot-Talabot; Pintura romana y paleocristiana. Aguilar, Madrid, 1968, p. 20.

insertarse el retrato oficial, tan abundante desde el siglo IV. Comentando este fenómeno R. Bianchi Bandinelli⁶² cita el ejemplo del retrato de Caius Caelius Dogmaticus, un alto funcionario del primer tercio del siglo IV que hizo inscribir en su retrato la siguiente inscripción: "vir clarissimus, elegido por el Senado entre los ciudadanos de rango consular, Consejero de Nuestro Señor Constantino Victorioso, Augusto, Vicario del Prefecto de la Ciudad, Juez del Tribunal de las causas sagradas, Prefecto de la Anona de la Ciudad, Vicario de la alta administración privada, etc."

La extensísima producción escultórica romana muestra una maravillosa interacción de palabra e imagen; formas plásticas y formas escriturales se unen armónicamente sin confusión ni pugna. El arte para la muerte, los sarcófagos, son muestra excelente de lo que acabamos de decir; pues su exterior está cubierto de relieves en los que se pueden representar múltiples escenas sin tipologías determinadas aunque si haya algunas que se producen con mayor frecuencia. Desde los de influencia helenística en los que el muerto es representado cazando un león -unión de la caza como forma privilegiada de ocio de esta época y signo de felicidad terrena extrapolable a la morada eterna deseada, y el león, símbolo de la virtud-; hasta los típicos romanos en los que se representa la vida del difunto, la inscripción con distintas significaciones es fundamental. Algunos expresan deseo de eternidad con enunciados como "para quien la puerta del cielo esté abierta"⁶³, otros recurren a la antigua mitología, como es el caso del que se guarda en el Museo Pio Clementino de Roma, del siglo III, muy peculiar pues en él se representa el ciclo completo del mito de Prometeo⁶⁴ (fig. 48) y donde cada personaje es identificado uncialmente; PRO / M / ET / HES (Prometeo), a la derecha modela sin tregua cuerpos, ahora el fragil cuerpo de un infante (MV / LIER) que es inmediatamente animado por la mano de MERCVRIVS (Mercurio), ya que con su derecha retiene una joven alma (ANI / MA) a la que presenta su futuro cuerpo mortal. Las tres parcas a la izquierda hilan su destino, todavía puede apreciarse el nombre de LACHE / SIS (Lákesis) y de AT / RO / POS (Atropos) que han sobrevivido a la erosión, peor suerte corrió el nombre de Cloto de la que solo puede apreciarse en el ángulo superior izquierdo, al lado de su cabeza los restos: (...)HO, [ClotHO]. En el ángulo superior derecho un asno (AS / IN / VS) y un buey (TAVR), símbolos de la fertilidad agraria, ofrecen un paralelismo alegórico.

⁶²1970, p.83-84.

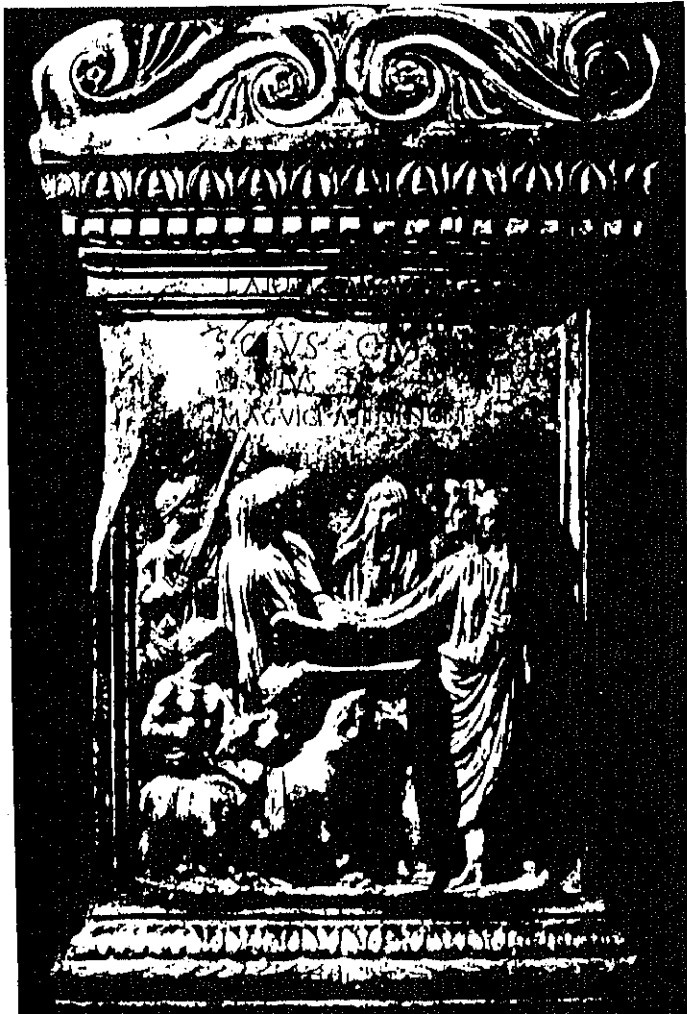
⁶³Citad por Bianchi Bandinelli (1971, p.56) y procedente de un sarcófago pagano de Fabia Aconia Paulina a su marido Vetio Agorio Pretextato, quien se encuentra retratado entre pensadores clásicos.

⁶⁴Véase a este respecto Bianchi Bandinelli (1971, p.48).

Fig.40. Mito de Prometeo. Fragmento de un sarcófago. Museo Pio Clementino. Vaticano.

Fig.41. Altar de los Magistrados de las calles.

Fig.42. Augusto, Livia y Cayo César.



Por todo el imperio las estelas fueron erigidas conmemorando hechos o delimitando puntos concretos. Esta manifestación es dentro del arte romano una persistencia de modelos primitivos y que por ello entroncaron perfectamente en las manifestaciones artísticas de las culturas mas primitivas que ellos dominaron; es por ello que -como señala Bianchi Bandinelli⁶⁵- la tradición céltica aceptó sin traumas esta producción lítica conmemorativa ya que en ella, aunque mas tosca, también se daba.

Bianchi Bandinelli⁶⁶ comenta brevemente la utilización propagandística del arte por el poder en la época imperial y que se acusaría en los tiempos en los que la crisis se agravaba . Los emperadores eran descritos de manera comparativa aludiendo similitudes con Trajano, Adriano o Antonino Pío, los grandes estadistas precedentes. El soporte adoptado para esta manipulación de la realidad era variado, llegando incluso a la numismática; la moneda soportó frecuentementel al lado de la efigie y el nombre del emperador la fórmula "felicia tempora", falsificando así le cruda realidad social. Los arcos eran la forma más frecuente de ensalzamiento de la figura del soberano; así en el de Constantino, construido en 315, año décimo de su reinado, aparecen las expresiones "Liberador de la Ciudad" y Vengador del Estado contra el tirano y su facción"⁶⁷ y, además de elogiar la prodigiosa inteligencia del emperador que le condujo al triunfo, se destaca el apoyo divino recibido (instinctu divinitatis) al presentarsele en la victoriosa batalla de Puente Milvio la cruz de Cristo sobre los cielos y oirse la expresión "Bajo este signo vencerás", pero también es posible "una ambigüedad buscada: se sobreentiende la protección de la divinidad tutelar del emperador Apolos-Helios identificada con su inteligencia, con su espíritu. Pero al mismo tiempo es aceptada por los cristianos, y su símbolo, en forma de monograma, es colocada en lo alto del casco de Constantino en las monedas acuñadas este mismo año 313". Vemos en esta última frase de Bianchi Bandinelli otra forma numismática de publicidad como la antes reseñada.

En una pared de Pompeya fue encontrado un graffiti realizado por uno de sus habitantes, un gracioso que se escondía en el anonimato; la inscripción dice así: "Admiror, paries, te non cecidisse, qui tot scriptorum taedia sustineas" (Pared, me admiro de que no te hayas derrumbado, pues sostienes el aburrimiento de tantos escritores)⁶⁸.

⁶⁵1971, p.134.

⁶⁶1970, p.223.

⁶⁷En Bianchi Bandinelli, 1971, p.73.

⁶⁸López Banja, 1984, p.13.

Es en el siglo III d. C., en el Bajo Imperio, cuando se produce un acusado descenso en la producción epigráfica; López Banja lo imputa a un aumento desmesurado de la información por mecanismos literarios⁶⁹.

⁶⁹op. cit., p.24.

ARTE PALEOCRISTIANO.

Es frecuente que muchos investigadores, como Bosanquet⁷⁰, pasen por alto, o reparen escasamente, en estos siglos de oscurantismo. Pero Walter Pater⁷¹ en sus estudios sobre esta época no teme considerar ciertas manifestaciones del arte cristiano -es el caso de las producciones del período de los Antoninos, los símbolos de las catacumbas y la música litúrgica- como "el primero y más antiguo renacimiento".

El arte romano no puede dejar de percibir esa inédita corriente religiosa traída al corazón del Imperio, a la urbe, por una serie de fanáticos escindidos de la religión judía⁷². El fenómeno de introducción del cristianismo en Roma, desde las etapas iniciales de clandestinidad hasta el Edicto constantiniano de tolerancia, nos puede parecer, visto desde la actualidad, como algo muy rápido pero que en realidad supuso tres siglos de perseverancia y casi cuatro para la adquisición de la categoría de religión de Estado por Teodosio en el año 383. Evidentemente tan lento pero constante proceso infringió una perturbación irreversible a todos los aspectos de la sociedad y de la cultura y, como no, al arte⁷³.

Durante largos períodos llegó a considerarse la imposibilidad de cualquier tipo de producción artística acorde con el dogma cristiano; así el libelo *Contra Celso*, de Orígenes⁷⁴; este autor, en su fanático rigorismo contrario a cualquier efusión más o menos gratuita de sensualidad y belleza, llegó al extremo de considerar que Cristo habría de ser el hombre más extremadamente feo de toda la humanidad. No sólo austeridad iconográfica, sino violentas acciones iconoclastas pueblan estos siglos. No será hasta el siglo IV cuando arte y dogma lleguen a una reconciliación. Será en este el nuevo soplo de libertad para el arte -aunque dependiente, en cierta medida y como todo, de la religión- en donde se enmarca una figura ejemplar de concordia y voluntad estética: Lactancio, que podría ser considerado el primer publicista de la historia de la Iglesia, al ver en la imagen artística un medio excelente para la difusión, consolidación y regeneración constante de las doctrinas de la fe.

⁷⁰Citado por Juan Plazaola, 1991, p.33.

⁷¹Citado también por J. Plazaola, en la misma obra y página de la nota anterior.

⁷²Existe una primera vinculación de estos primeros cristianos con los judíos de Roma, en los que se apoyarán por razones de paisanaje, de lengua y cultura, y por poseer un pasado religioso común que los hará, frecuentemente, proclives a estas nuevas ideas. (199, p.27) nos describe el proceso seguido:

"The missionary strategy of the first Christians was to go where the Jews lived, for they still made up the majority of Christians, but at the same time to bewhere thr people met, on the streets and marketplaces".

⁷³A partir del Edicto de Milan asistimos a una radical renovación tamática. Ciertamente es que la decoración de las catacumbas no desaparece. Incluso se observa, durante el pontificado de Dámaso, después de las persecuciones de Juliano, una inclinación de los fieles hacia ese género de sepultura, que no disminuye la creación de cementerios al aire libre". Gassiot-Talabot, 1968, p.85.

⁷⁴Gassiot-Talabot, 1968, p.117.

Fig.44. Pinturas murales del hipogeo de Trebius Justus (Roma; época de constantino).



Aunque el cristianismo inicial fue mucho más poderoso que las estructuras idológicas paganas, ambos bebieron recíprocamente de sus fuentes⁷⁵. Es por ello que arquetipos iconológicos usados en las formas de culto precedentes son asimilados por el cristianismo; así, por ligar esta parte de la tesis con lo ya dicho anteriormente, podemos ejemplificar esto con la persistencia del modelo concreto del "banquete de ultratumba" (fig.45), que vimos en la tumba etrusca del Ogro en Tarquinia, y que aquí es adoptado, por ejemplo, en el fresco de Vicencio y Vibia⁷⁶ en la galería contigua al cementerio de Pretextato donde no sólo persiste el tema del banquete (ágapes litúrgicos y celebraciones de la Eucaristía), sino que divinidades paganas y símbolos cristianos se conforman en una simbiosis extraña pero que certifica la transigencia ideológica reinante en muchos momentos.



Fig.45. Banquete celestial. Catacumba de los santos Pietro y Marcellino. Roma.

⁷⁵A este respecto Gassiot-Talabot es sumamente claro: "En este momento, si bien el arte cristiano se presenta profundamente influido por el formalismo pagano, y si nos parece un reflejo de la gran tradición pictórica surgida de los centros helenísticos, no deja de ser cierto que se aparta de dicha tradición por su sentido de la composición, falta de perspectiva, visión frontal, simétrica y monótona de sus personajes y, sobre todo, por ese gusto tan particular de la distribución ornamental" (1968, p.75). Por su parte, André Grabar (1967, p.4-8), apartándose un poco del hecho plástico y acercándose más a posturas sociológicas ve en la elevación del cristianismo al rango de religión del Estado y a las órdenes de clausura de los templos paganos promulgados por la dinastía teodosiana, a lo que debe ser añadidos aspectos más generales, como la pax romana y la excelente calidad y seguridad de las vías de comunicación heredadas de imperio, permitiendo un fomento de las peregrinaciones y la diseminación de la nueva religión -y, por ende, su arte- a través de las provincias romanas. "En todas partes -según este mismo investigador-, dentro de este Estado, en los siglos III y IV, se practica un arte análogo en cuanto a que, de cerca o de lejos, se imitan los monumentos de Roma. A partir del siglo III, probablemente precedidos por los judíos, los cristianos recurren a este arte para asociarlo a su religión. Si bien no se está muy informado sobre la expresión de estas limitaciones, desde antes de Constantino, en el siglo III, a pesar de todo se encuentran huellas suyas en Siria, en Egipto, en Grecia, en Italia, en galia y en España".

⁷⁶La noticia de este tema es tomada de Gassiot-Talabot (1968, p.77), mientras que la comparación entre ambos banquetes, el de Etruria y el paleocristiano, es mía.

A los afectos de esta tesis está en reparar en un hecho plástico fundamental: la representación simbólica de muchas de las ideas de la nueva fe; nos referimos, por ejemplo, a esa representación de Cristo por medio del pez o del pan y el vino⁷⁷. Parece que estamos de nuevo ante una inflexión logográfica en la historia. André Grabar nos proporciona un importantísimo documento que no podemos relegar, se trata de un pequeño párrafo escrito por Clemente de Alejandría en su obra *El Pedagogo*, libro III, cap. XI.; dice así: "Nuestros sellos deben llevar la imagen de una paloma, de un pez, de un navío a pleno viento; de una lira de la que se servía Policeto o de un ancla que Seleuco hizo grabar en su anillo. Si está figurado en ellos un pescador, esto debe recordarnos a los apóstoles y a los niños que pescaron en el agua. Pero guardaros mucho de hacer representar a ídolos, porque está prohibido hasta mirarlos. Debemos también evitar el arco y la espada, porque nosotros combatimos por la paz; igualmente se debe evitar una copa para aquellos que deben practicar la temperancia".



Fig. 46. Símbolo del pez portando un canasto eucarístico.



Fig. 47. Símbolo del barco con la inscripción DOMINE IVIMUS.

⁷⁷"Bread and fish are reminiscent of the feeding of the five thousand and the four thousand. Likewise these symbols recall the meal which the resurrected Christ prepared for his disciples at the Sea of Tiberias (John 21:13)". Esta cita procede de X ; En su Evangelio, Juan refiere la aparición de Cristo resucitado a sus discípulos cuando estos no lograban pescar nada en el mar de Tiberíades y, tras el milagro de la pesca copiosa, les prepara una refección: "12 Díceles Jesús: Vamos, almorzad. Y ninguno de los que estaba comiendo osaba preguntarle: ¿Quién eres tú?, sabiendo que era el Señor. 13 Acercóse, pues, y toma el pan, y se lo distribuye. Y lo mismo hace con el pez. 14 Esta fue la tercera vez que Jesús apareció entre sus discípulos despues que resucitó de entre los muertos".

La representación de aves -no sólo la paloma- es muy frecuente en el primer cristianismo, especialmente en las duras etapas iconoclasticas o cuando, por estar situadas las imágenes al nivel del suelo se aconseja la omisión de representaciones de las figuras de devoción⁷⁸; y cataloga un mosaico que servía como losa funeraria, conservada en el Museo del Bardo en Tunez y procedente de las excavaciones de Kelibia en la que, muy posiblemente las aves han de ser interpretadas como los fieles que acuden a la basílica. Si atendemos a la figura del pez, el desarrollo conceptual que lo produjo es realmente complejo: la palabra griega para pez es "ichthus", y que entendido como siglario se corresponden sus letras con las iniciales de "Jesucristo Hijo de Dios Salvador"⁷⁹. La figura de la nave de peregrinaje es muy popular; en la Iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalem ha sido catalogada una (fig.47), cuya inscripción que ha provocado la polémica, pues, si en un primer momento se interpretó como ISIS MYRIONIMOS (Isis la de los mil nombres), y tras múltiples debates sobre su correcta hermeneusis, en una restauración posterior se observó que la inscripción real era DOMINE IVIMUS (Señor contigo estamos), dando lugar a fuertes controversias entre las autoridades judías y los restauradores⁸⁰. Uno de los documentos pétreos más interesantes a este respecto es el sarcófago de Livia Primitiva (fig.48), hallado en Roma y actualmente conservado en el Louvre; en él se representan ordenados de izquierda a derecha las figuras de un pez, el buen pastor con un cordero sobre los hombros y otro a cada lado, y el ancla; sobre estas figuras está la inscripción de su propietario con la fecha preceptiva. El buen pastor ilustra el salmo 23 de la Biblia en el que se ha querido ver una alusión al deseado mesías como "el buen pastor", y por ello aplicado a Cristo.

Fig.48. Sarcófago de Livia Primitiva. El buen pastor. Museo del Louvre.

⁷⁸Esta prohibición adquirió la forma de decreto imperial en el 427, y la ampliaba incluso a los símbolos como el Π -RO (X-P).

⁷⁹No obstante, en la pintura necrológica, la representación de cristo es a menudo simbólica. El pez, el pan y el vino son las especies bajo las que se manifiesta la presencia eucarística. Sigue siendo objeto de controversia el motivo de la identificación de la iglesia primitiva con el símbolo del pez: figura del zodiaco que inaugura una nueva era solar o simple acróstico de la palabra griega "ichthus", en la que el epigrafista encontró las iniciales de "Jesucristo, Hijo de dios, Salvador". Lo cierto es que el carácter sagrado del pez es anterior al cristianismo". En Gassiot-Talabot, 1968, p.78-79.

⁸⁰Esta documentación ha sido tomada de X, 199, p.142-143, y, para su ampliación, consúltese dicha obra y la bibliografía que aporta.



Un desarrollo simbólico más intelectualizado es el denominado monograma de Chi-Ro (o Ji-Ro, según los autores) (figs. 49 y 50), compuesto por las dos primeras letras del nombre de Cristo en griego, siendo su empleo posterior a la visión de Constantino precedente a la victoria de este sobre su co-jerarca Máximo en Puente Milvio (año 312)⁸¹. Frecuentemente la representación de este símbolo ocupa una posición central en las composiciones, cediendo espacio a cada lado para la ubicación del alfa y omega, símbolo del Cristo "principio y fin de todas las cosas".



Fig.49. Mosaico de Cristo con Chi-ro.



Fig.50. Losa funeraria en mosaico con Chi-ro. Museo del Bardo, Tunez.

En las catacumbas de Roma han sido hallados graffitis de la época perfectamente conservados y escritos indistintamente en latín o griego⁸². En las localizadas bajo la iglesia

⁸¹Información sobre este hecho puede ser encontrada en X , 199 , p.83. Este autor cita a Lactancio, que ejerció de cronista de Constantino: "In his sleep Constantine was admonished to fix the heavenly symbol to the shields (of his soldiers) and to start the battle thus prepared. He did as he was ordered and by bending the top of the letter X (i.e. the Greek Chi) he fixed Christ to the shields".

⁸²Los cristianos usaron frecuentemente el griego en sus manifestaciones, bien por desconocimiento del latín o bien por utilidad comunitaria universalizadora, al fin y al cabo, Asia Menor todavía era zona de influencia griega; su uso era preferentemente oral y, en ocasiones, en escrituras de urgencia, pueden apreciarse errores ortográficos o de transcripción. Véase a este respecto X , 199 , p.22, 27 y 37.

de San Sebastian (fig.51) se advierte que han sido realizadas sobre pinturas antiguas con un objeto punzante. Una de ellas es un ruego: PAULE·EDPETREPETITE / PROVICTORE (Paulo y Pedro rogado por Victor) y la otra un testimonio religioso: "Yo, Tomius Coelius, realicé un ágape en memoria de Pedro y Pablo" (Petro et Paulo Tomius Coelius refrigerium fecit). Tambien se conocen otras que testifican la estancia romana del apostol Pedro, frecuentemente en griego, "Petros eni are" (Pedro estuvo aquí).

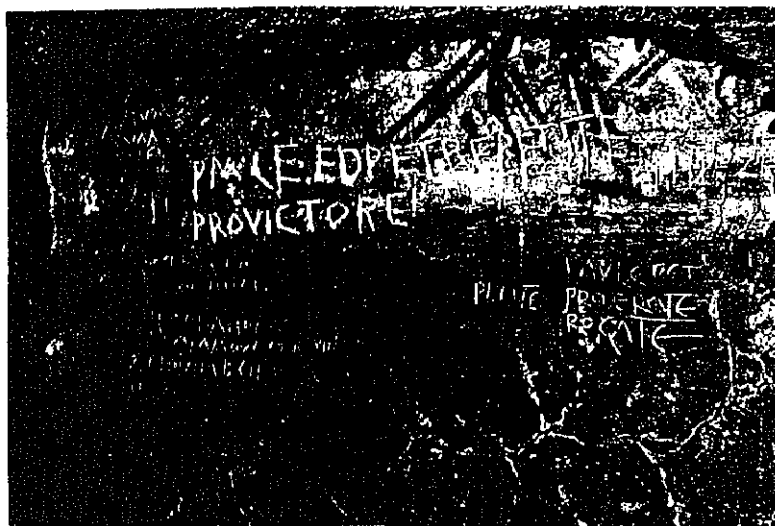


Fig.51. Graffiti cristiano de las catacumbas.

En Colonia fue hallado un laude mortuoria de marmol dedicado a un aya llamada Severina -curiosamente estaba ubicada en las proximidades de la iglesia de Santa Severina de esta ciudad alemana-. En tres de sus caras aparecen cincelados relieves; en la cara anterior aparece el buen pastor con la oveja sobre sus hombros, sobre el la leyenda MEMORIAE (en memoria de), mientras que en los laterales se muestran representaciones de la nodriza en acciones propias de su empleo, y el epitafio SEVERINA NVTRIX en ambas caras. X aconseja que dicha representación sea vista como una muestra de amor debida a la fe de ese aya cristiana⁸³.

⁸³"It possible to interpret Severina's great love for the child as indication of her Christian faith". Este autor, a mayores, nos indica que el túmulo no acogiese los restos de la nodriza, sino los del niño ("... apparently it was not the nurse but the child who died, although only her name is mentioned. The child probably died as a baby", p.54.)

ARTE BIZANTINO Y PRERROMANICO.

En orden a una forma de exposición rápida nos permitiremos la libertad de incluir en un mismo bloque una serie de manifestaciones indudablemente diferenciadas pero que comparten un mismo momento cronológico. Bajo la acuñación de Prerrománico ofreceremos una visión somera de las corrientes principales, diferenciadas en muchos casos por cuestiones geográficas, pero nunca limitadas por ellas ya que los contactos en sus niveles culturales, socio-económicos, religiosos, etc., fueron constantes. La poderosa vinculación a la religión cristiana es un elemento común; esta religión se encontraba por entonces en el proceso de institucionalización y de toma de poder social, así que, el arte se verá marcado por todos los argumentos enfrentados, siendo de ellos el principal la discusión sobre la pertinencia de representar la imagen de la divinidad y, si se confirma su posibilidad, definir los límites de su interpretación: desde lo simplemente representativo a lo cultural y taumatúrgico. Es en el segundo concilio ecuménico de Nicea (787) cuando la corriente iconoclasta es desbaratada siguiendo las doctrinas de Juan Damasceno por Nicéforo y Teodoro Estudita.

El esteta que marcará la época de manera rotunda será Agustín de Hipona; este pensador, de finales del s.IV y principios del V, en su *De doctrina christiana* (libro II, cap. I) reflexiona también sobre los signos y da su definición: "El signo, pues, es cualquier cosa que además del aspecto que presenta ante los sentidos, hace que venga al pensamiento otra cosa distinta de sí: así cuando vemos una huella, pensamos que pasó un animal que dejó esa huella"¹. Su autoridad permanecerá vigente en los siglos posteriores aunque en grado variable.

Desde una visión si no recuperadora sí reflexiva con el arte clásico, Juan Plazaola² acredita lo que se conoce como estética hispérica -de enorme vigencia hasta el siglo X-, se trata de una doctrina que ensalza "lo intrincado, afectado y retorcido", en ocasiones "pedante", y que añade las invenciones precedentes, "escitas, célticas y germanas". "Esta sensibilidad -sigue exponiendo Plazaola- nos ha dejado clara muestra en el arte de la miniatura, donde las figuras quedan casi ocultas bajo la intrincada trama de trazos, puntos, rectas y curvas que se combinan en zigzag, en círculo y en espiral, siguiendo un juego de combinaciones infinitas y produciendo conjuntos laberínticos no exentos de cierta fuerza fascinante."

¹El documento ha sido tomado de J. Yarza Luaces, Milagros Guardia y Teresa Vicens; *Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*. Col. Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Gustavo Gili. Barcelona, 1982, p.27.

²Juan Plazaola; *Introducción a la Estética. Historia Teoría, Textos*. Universidad de Deusto. Bilbao. 1991, p.43-44.

En el fulgurante episodio carolingio está Escoto Eriúgena (s.XI) quien atribuía a la existencia de belleza de las cosas del mundo una muestra eficiente de la existencia de Dios³.

Teodoro Lector en su Historia eclesiástica narra, en la manera fantástica propia del momento espiritual, varios episodios protagonizados por artistas que incumplen la rígida normativa iconológica propuesta por las jerarquías eclesiásticas. En uno de ellos el artista sufre una repentina parálisis de las extremidades superiores mientras pinta "una imagen de Cristo Nuestro Señor", y cita los motivos: "Se dijo que el encargo para realizar la imagen se la hizo un pagano, y que bajo el 'disfraz' del nombre del Salvador pintó el pelo de la cabeza partido, para dejar la cara descubierta por completo -pues de esta manera dibujaban los paganos a Zeus- para que los que la veían pensaran que la veneración se dirigía al Salvador". Este documento nos lo aporta J. Yarza Luaces⁴, y en nota al pie nos advierte que observemos la importancia del nombre de lo representado incluido en la imagen; como en el Génesis -cuando el hombre otorga nombres a lo que le rodea- o en el Bautismo cristiano; es el nombre, la palabra determinante, el Verbo usufructuado por el hombre, quien introduce el significado verdadero en la constelación de los significantes.

En un anónimo del siglo VII titulado Vida de San Pancracio⁵ se hace mención del dictado realizado por San Pedro a un pintor llamado José para que pinte canónicamente una imagen de Cristo que ha de estar rodeada por Pancracio y por él mismo; y el santo exige que cada figura lleve al lado su nombre propio. En el mismo documento se relata que es San Pedro quien ordena que las iglesias sean decoradas con la vida de Cristo y es constatado que las gentes honraban estas imágenes "con gran temor y reverencia, como si estuvieran contemplando el tema real que se representaba en las pinturas (tôn historiôn tous tupous) [...]"

Arte irlandés:

Con una vertiginosa cristianización en el siglo V -que la hizo ser denominada en Occidente como la Isla de los Santos- Irlanda, carente asimismo de un previo desarrollo romanizador, se inserta ahora en el mundo cultural de Europa, y ya en los siglos VII y VIII se consolida y expande como foco instructivo por las tierras del Atlántico. Su arte, aún experimentando un rico proceso evolutivo mantendrá su atávica idiosincrasia por lo que será considerada como la máxima expresión del espíritu celta en el mundo prerrománico; y ese maravilloso estilo adquiere su máxima expresión en los manuscritos miniados realizados

³"por cuyo orden y belleza se conoce que Dios existe, pero no lo que Él es". J. Plazaola; Introducción a la Estética. Univ. de Deusto. Bilbao. 1991, p.46.

⁴J. Yarza Luaces, Milagros Guardia y Teresa Vicens; Arte medieval I. Alta Edad Media y Bizancio. Col. Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Gustavo Gili. Barcelona 1982, p.42-43.

⁵J. Yarza Luaces, Milagros Guardia, Teresa Vicens; Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio. Gustavo Gili. Barcelona, 1982, p.118-120.

por monjes, más místicos que cultos, en los austeros, si no míseros, monasterios de su orbe. Los libros de Darrow y Kelles son la máxima expresión conservada. El primero, redactado conforme a la Vulgata, contiene los textos evangélicos y, sorprendentemente, está firmado: "Yo te pido ¡oh Santo presbítero Patricio!, que cualquiera que tomara este libro en sus manos se acuerde de Columbán que lo escribió. Porque fui yo quien lo escribió en el espacio de doce días por la gracia de Dios". Esta inscripción hace desconfiar a J. Pijoan, pues en tan breve período de realización es imposible que fuese elaborado dada la riqueza de sus caligrafías y miniaturas, a lo que debe ser añadido que el estilo tampoco se corresponde con las formas de ejecución del siglo VI; todo ello le hace plantear la hipótesis de que sea una cuidada y enriquecida copia posterior del original pobremente manuscrito por Colombán. El segundo libro de los citados, el de Kelles (c.VIII) se corresponde con la etapa de oro del arte irlandés y es un volumen cuidadosamente ilustrado con bellos entrelazados y con primorosa caligrafía.

Fig. 52. Libro de Lindisfarne. British Museum, Londres.



Fig.53. Libro de Lindisfame. British Museum, Londres. Apreciese la fórmula bizantinizante O AGIOS.



José Pijoan marca una diferencia substancial en la manera de entender la lectura de los códices, siendo determinante para su elaboración: "La idea del libro es enteramente distinta en el Norte y en el Sur. Las gentes del Sur querían aprender leyendo el texto de sus páginas; las del Norte buscaban un efecto evocador; querían poder soñar mirando los manuscritos iluminados"⁶. Otros evangelios destacados son los de Saint Gall, Bobbio y Lindisfarne (fig.52), siendo considerado éste último como una copia del siglo VIII, esteticamente alterada, de un original bizantino, perceptible por la introducción de la fórmula O AGIUS (fig. 53) delante del nombre de cada uno de los evangelistas.

Arte anglosajón:

Las cruces de Ruthwell (fig.54) y Newcastle (fig.55) poseen escrituras en letras rúnicas -en la segunda conviven con latinas-. En la de Ruthwell se trata de un divulgado poema anglosajón titulado La Visión de la Cruz, mientras que la de la segunda es de carácter conmemorativo ("Este delgado signo de la Victoria fue erigido ... al rey Alcfrith, hijo de Oswy ... Rogad por él").

Fig. 54. Cruz de Ruthwell. Detalle del fuste con la curación de un ciego. Iglesia de Ruthwell.

Fig.55. Cruz de Newcastle. Detalle del fuste con una representación de Cristo.



⁶J. Pijoan; Suma Artis, vol VIII. Arte Bárbaro y Prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000. Espasa Calpe. Madrid. p.108.

En lo concerniente al arte suntuario, encontramos el cofrecillo Franks, realizado en hueso de ballena; ha de observarse en él la asombrosa convivencia de iconologías cristiana (los reyes Magos y la destrucción de Jerusalén por el emperador Tito Flavio Vespasiano) y pagana (mitología anglosajona: leyendas de Sigfrido o Sigurd, Egil y Wayland, entre otras; y mitología romana: Rómulo y Remo con la loba), estando sus runas escritas en anglo.

Entre sus códices es imprescindible citar el Salterio de Salisbury, en el que se mezclan diferentes estéticas vigentes, especialmente sajonas y carolingias.

Arte Franco-germánico y Carolingio:

El reino Merovingio, el de los primeros reyes de Francia, que dura hasta que el último de ellos, Childerico III, es depuesto por Pipino el Breve (751) quien instaure la dinastía Carolingia. Una de las manifestaciones escriturales más importantes es el Sacramentario de Gellone (fig.56), del siglo VII, donde la palabra y el dibujo adquieren una simbiosis considerable.



Fig.56. Detalle de una página del Sacramentario de Gellone. Diócesis de Meaux. Biblioteca Nacional, París.

En el Valais hay conocimiento de una pequeña arqueta metálica lujosamente decorada con cincelado, en cuya cara trasera fue grabada la inscripción "Tendericus presbiter in honore sci Mauricii fieri insit amen. Nordolans et Philindis ordenarunt fabricare. Undino et Ello ficerunt". Esta escritura se dispone dentro de una red de trama romboidal, en cada rombo una letra.

Ostrogodos y lombardos realizaron en Italia importantes trabajos sobre piedra entre las cuales han de ser destacadas por su factura los relieves decorativos de carácter grotesco.

En ellas la convivencia de la imagen y la palabra es muy frecuente, estando realizadas las inscripciones tanto en latín como en germano.

Sobre el renacimiento Carolingio Hubert, Porcher y Volbach nos informan de cómo la producción libresca corre mejor suerte que aquellos otros soportes que, en principio, pudieran considerarse de mayor resistencia: "La pintura carolingia encontró en el libro los testimonios más brillantes y más numerosos, los únicos que nos quedan; frescos y mosaicos han desaparecido con pequeñas excepciones"⁷. Quizá su supervivencia haya sido posible por la facilidad de ocultamiento del libro, por el alto grado de analfabetismo histórico, que producía individuos que no reparaba en ellos ni para bien ni para mal, y la adhesión de cualquier libro a la estimación de texto sagrado por el desconocimiento de sus contenidos, así como el almacenamiento que de ellos se hace durante siglos en los centros de cultura privilegiados, especialmente monasterios.

Curiosamente Jean Porcher⁸ define con gran precisión el momento del nacimiento del códice ilustrado carolingio: "La chispa surgió, no obstante: en el tercer año del rey Pipino, en 754, es decir, en el mismo año en que -notable coincidencia- se inicia oficialmente la dinastía carolingia, en el mes de julio, el escriba Gundoino terminaba y hacía decorar en Vosevium una compilación de Evangelios escrita por encargo de una mujer llamada Fausta y de un monje Fuculdo. Nada de eso se había visto aún en el continente, al norte de los Alpes: el arte del libro carolingio empieza con Gundoino, como la dinastía carolingia con Pipino." Posteriormente Ludovico Pío donará en 827 a la abadía de Saint-Médard de Soissons (fig.57) varios códices pertenecientes a Carlomagno.

Fig.57. Evangelios de Saint-Médard de Soissons. Detalle de una página.



⁷Jean Hubert, Jean Porcher y Wolfgang F. Volbach; El imperio Carolingio. Aguilar. Madrid. 1968, p.71

⁸Jean Hubert, Jean Porcher y Wolfgang Volbach; El imperio carolingio. Aguilar. Madrid. 1968, p.71.

La donación de Evangelios suponía posibilitar la difusión de textos culturales unificadores, y es por ello que estas ofrendas son muy frecuentes. Es entonces cuando nacen los pintores de evangeliarios que con sus formas influirían de manera decisiva en el resto de las artes, en especial de la arquitectura, pues como dice Jean Porcher⁹: "Los retratos de los evangelistas y las grandes iniciales de los textos están bordeados de arcos y de encuadramientos ornados de camafeos y cuadritos con pequeños personajes que pronto se trasladarán, multiplicándose, a Tours". Para complacer la avalancha de peticiones bibliográficas se fundan escuelas: en Trèves la escuela de Ada de la que saldrá el Evangeliario de Lorsch (fig.58 y 59) -curiosamente muchos ejemplares salidos de esta escuela están firmados por sus autores; la escuela de Reims produce tres obras ejemplares: los evangeliarios del obispo Ebo (Ebbon; figs.62, 63 y 64) y de Blois y el salterio de Utrecht; en Tours se produce la Biblia Arundel, y otros de menor calidad en la escuela de San Dionisio y de Corbia (Salterio de Corbie, fig.65)

Para el entendimiento de la escritura de la época es necesario conocer un hecho referido por Georges Jean¹⁰: en el año 842 dos nietos del Emperador Carlomagno, Carlos el Calvo y Luis el Germánico, firmarán el juramento de Estrasburgo para defenderse contra un tercer nieto, Lotario; este importante documento será redactado, si bien excepcionalmente, en sus dos lenguas territoriales, el románico (francés antiguo) y el tudesco (alemán antiguo); este hecho supone la primera disensión con el atávico latín.

En cuanto a los mosaicos conservados han de citarse los del palacio de Aquisgrán y de la iglesia de Germigny-des-prés; siendo en ésta última destacables las cenefas con textos religiosos que cubren la parte inferior de los mosaicos.

Fig.58. Evangelios de Lorch. Detalle de una página. Rinh medio. Biblioteca Bathyaneum.



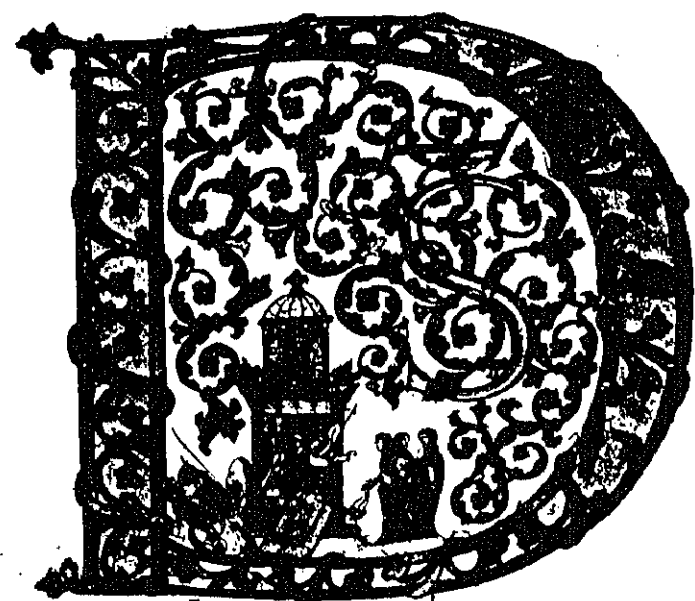
⁹Jean Hubert, Jean Porcher y Wolfgang F. Volbach; El imperio Carolingio. Aguilar, Madrid. 1968, p.88.

¹⁰La escritura, archivo de la memoria. Aguilar, 1989, p.74.

Fig.59. Evangelios de Lorsch. Alba Julia. Biblioteca Batthyaneum.

Figs 60 y 61. Sacramentario de Drogon. Santas mujeres en el Sepulcro y Pentecoster (respect.). Biblioteca Nacional, Paris.

Ambos sufren una fuerte influencia del Salterio de Hautvilliers y Tous y de los pintores de la corte de Carlomagno.



qui hodie rna die
per unigenitū tuū



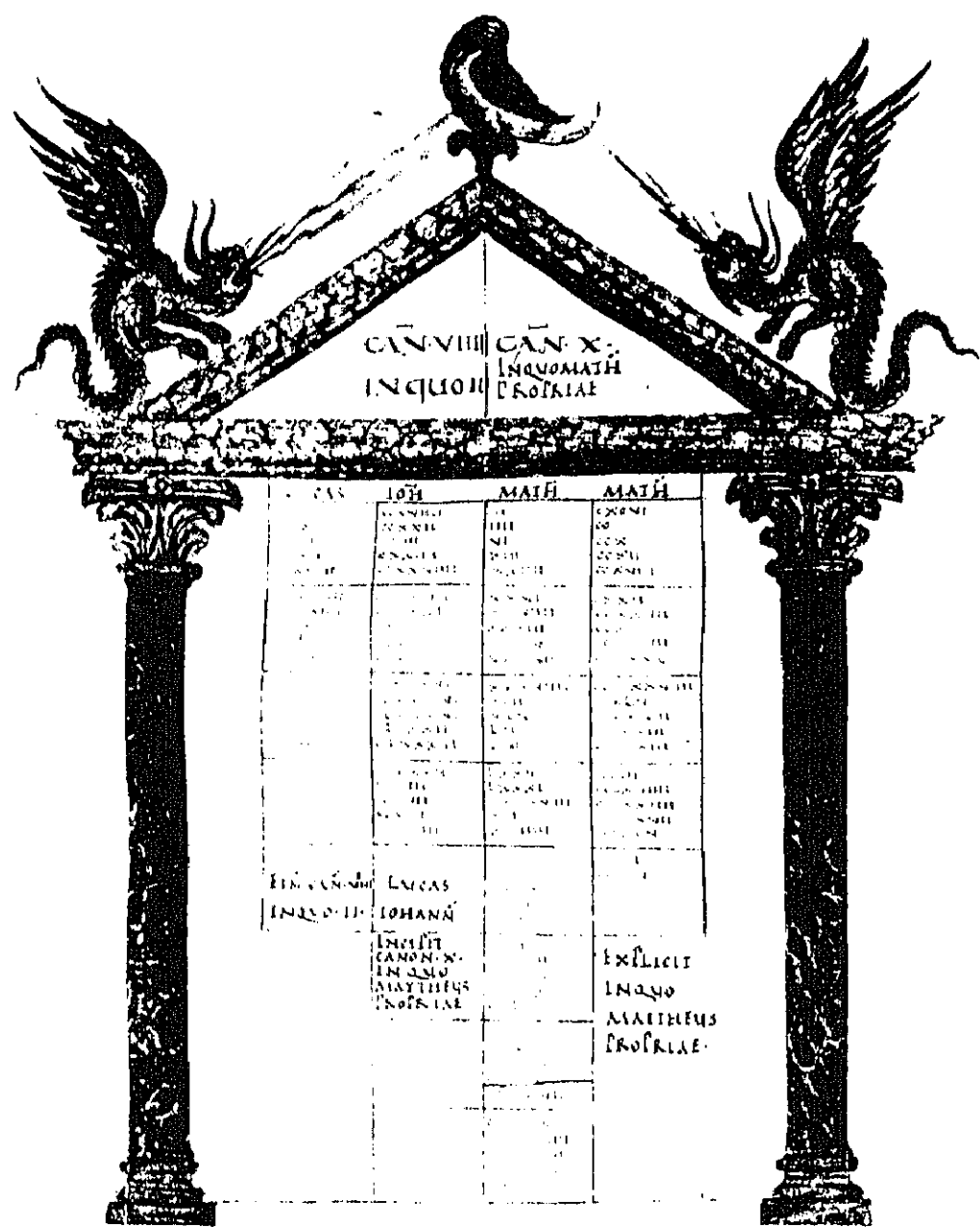
hodie rna die
per unigenitū tuū
qui tecū uiuit et regnat
in unitate cū deo sps scti.

Figs.62, 63 y64. Evangelarios de Ebbon. Esc. de Reims. Biblioteca Municipal, Epernay.

Fig.65. Salterio de Corbie. Biblioteca Municipal de Amiens.



Fig.66. Códice de Hautvilliers. Evangelios de Hincmar. Biblioteca Municipal de Reims.



Arte Visigodo:

Por su calidad merece ser destacado el conjunto de Quintanilla de las Viñas, siendo en el relieve del disco del Sol donde aparece, sobre dos ángeles que sostienen el disco solar, una inscripción en latín que dice: *Oc exiguum exigua offlo Flammola votum*. (El exiguo templo lo erigió la exigua mujer llamada Flamula). (fig.67)



Fig.67. Friso de Cristo entre dos ángeles. Quintanilla de las Viñas. Esta ilustración no se corresponde exactamente con el original documentado, pero su estructura y tipologías son similares.



Fig.68. Capitel de Daniel en el foso de los leones. San Pedro de la Nave.

En la iglesia de San Pedro de la Nave los capiteles poseen relieves de temas bíblicos (fig.68), siendo inscritos en el propio capitel, en una estrecha cenefa los títulos de las

escenas concretas narradas. En cuanto a ejemplares miniados merecen ser destacados el volumen conocido como Pentateuco Ashburham y el Liber Iudiciorum de Recesvinto. Como documentos Jurídicos ha de citarse el sumun Lex romana Visigothorum y las Etimologías de Isidoro de Sevilla, precedente indudable de lo que en el XVIII será la Enciclopedie.

Arte Mozárabe:

Han de señalarse dos códices, el Albeldense y el Emilianense, actualmente en la Biblioteca de El Escorial y la Biblia Hispalense, en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Arte Bizantino

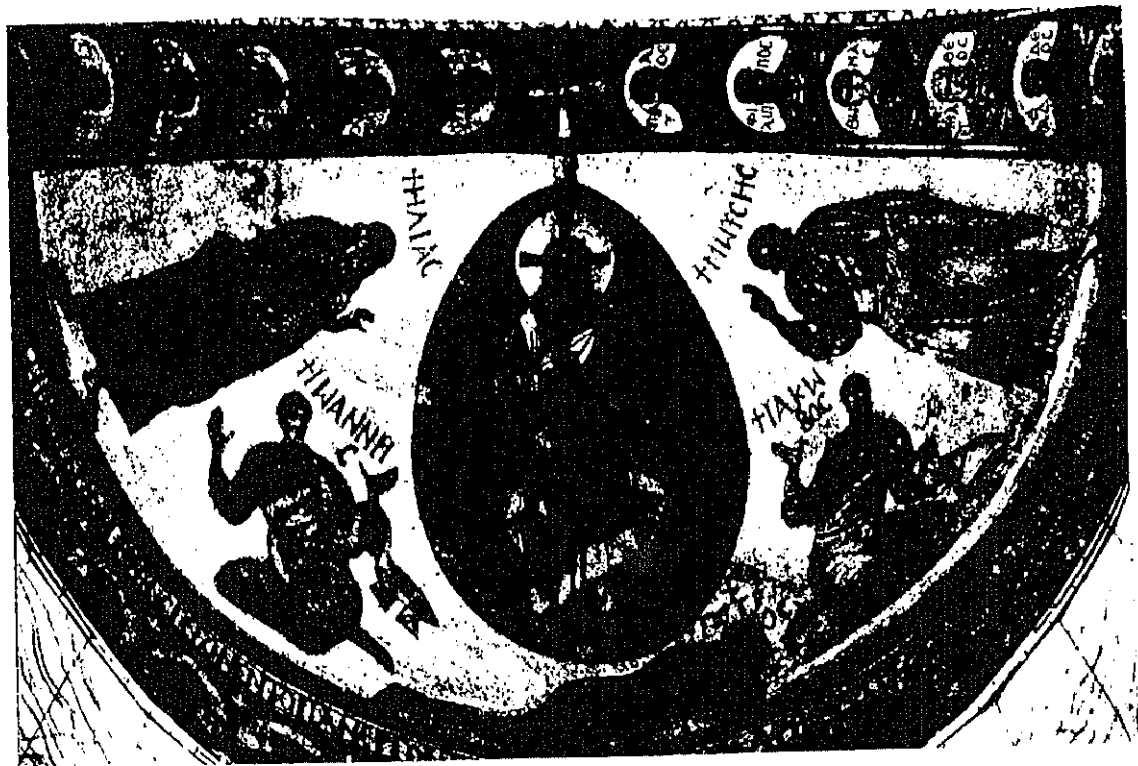
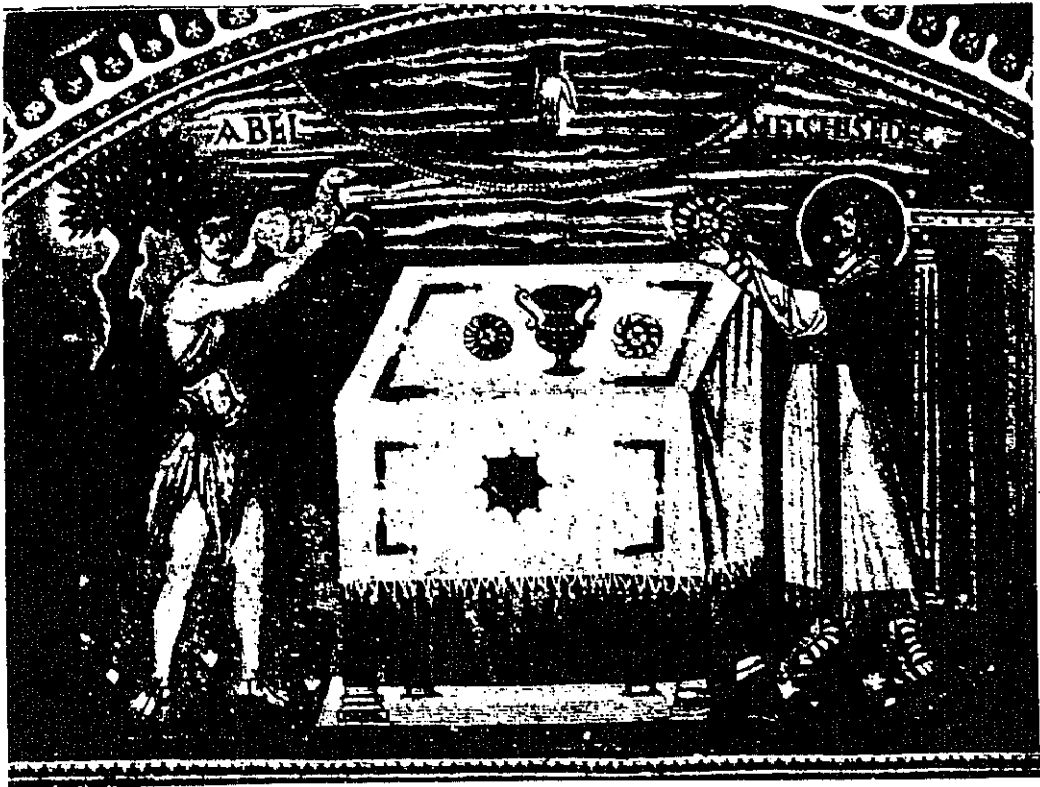
Constantinopla reemplaza a Roma como capital política del Mediterráneo hacia el año 330; en dicho ambiente politico-religioso no es difícil entender que sesenta y cinco años más tarde se produzca un cisma que no será más que el autorreconocimiento de la mayoría de edad de Bizancio. Muy pronto Teodosio funde religión y estado (Iglesia de Estado), propiciándose un ambiente fundamentalista que conducirá a episodios iconoclastas.

Constantino, el primer gran mecenas cristiano, funcionalizó la arquitectura en dirección al rito religioso, testimonio de ello son las innumerables basílicas, mausoleos y baptisterios erigidos. Pero la culminación de una iconografía diferenciada de la vieja Roma no ocurre hasta la época teodosiana. El carácter de esta nueva plástica está marcado por la ambición de fidelidad del mensaje, preferentemente con el objetivo de evitar desviaciones en su interpretación, algo harto frecuente en la época (sucesión de sectarismos y herejías), lo que favoreció la aparición de unas peculiaridades tan concretas y constantes que suscitan la idea de haber sido producidas en serie por todo el imperio. El mensaje se hacía tan importante que el autor tampoco era considerado y los receptores eran apreciados como una masa indeterminada de la que sólo interesaba que su respuesta fuese acorde a lo dictado por la Iglesia de Estado.

Pero el culmen, la edad de oro, del arte bizantino sucede con Justiniano I y su esposa Teodora. Con los triunfos militares siguieron los culturales, en todos sus campos, desde el derecho, en el que trató de recuperar fielmente el antiguo derecho romano (Corpus juris civilis), hasta en los grandes programas artísticos materializados en sus dos grandes obras arquitectónicas: Santa Sofia de Constantinopla y San Vital de Ravena; los mosaicos de ambas construcciones, ejemplifican los sistemas de representación propios de la época. En la ilustración adjunta (fig.69) correspondiente a una luneta de San Vital de Ravena puede observarse la presencia de la ya comentada palabra fundadora; los sacrificios de Abel, un cordero de su rebaño, y el del rey de Salem Melquisedec, el instaurador del rito ministerial; sobre ellos aparece la dextera dominum, aceptando los sacrificios.

Fig.69. Sacrificios de Abel y Melquisedec. San Vital de Ravena.

Fig.70. Transfiguración. Ábside del Convento de Santa Catalina. Sinai.



ARTE MEDIEVAL.

I.- ROMÁNICO.

Como muchos otros estilos artísticos, su nombre le fue otorgado siglos después; en el presente caso, su designación deriva del término literario que designaba a las lenguas romances florecientes en esta época y fue utilizada por vez primera por el arqueólogo Gelville, adquiriendo consenso científico a través de la obra de Ancisse de Caumont, *Abécédaire d'Archéologie* (1950). Sus límites cronológicos son muy imprecisos, pudiendo asimismo ser contempladas muy acusadas variaciones al comparar regiones diferentes; la datación utilizada convencionalmente es aquella que lo sitúa entre finales del siglo X y el siglo XIII y siendo localizable geográficamente en el occidente cristiano europeo.

Sobre el supuesto terror milenarista -observado por H. Focillon- que parece marcar todas las actividades de la época, engarzándolas a unas teorías religiosas de corte pesimista y salvífico, nuevas investigaciones parecen despreciarlo y, así, Pierre Riché¹ nos dice: "El siglo X no fue una era de tinieblas y angustia. Los famosos 'terrores del Año Mil' no existieron nunca más que en la imaginación de los historiadores románticos. Por el contrario, el siglo X fue, sobre todo durante su segunda mitad, una época rica en nuevas creaciones, hasta el punto de que podemos hablar de 'renacimiento del siglo X'". Este mismo autor señala² que las letras y ciencias profanas fueron motivo de preocupación de la población letrada, algo que, en cambio, no había ocurrido en el siglo precedente; y, por contra, "ningún tratado teológico ni ninguna obra de exégesis vieron la luz en aquel siglo"³. Amparando tales conclusiones Xavier Barral⁴ señala: "En un período no muy alejado de nosotros, utilizando los testimonios de algunas fuentes auténticas se presentaban los decenios que precedieron al Año Mil como poseídos por el terror del milenio, miedo al fin del mundo y a la llegada del Anticristo. Pura fantasía. Los hombres del siglo X no estuvieron más preocupados por estas profecías que los de otros siglos. La religión penetró más que nunca en lo cotidiano, el culto a las reliquias se desarrolló y se organizaron las peregrinaciones". La difusión cultural se apoya preferentemente en las rutas de peregrinación -de ida y vuelta- a los centros eminentes de la cristiandad: Jerusalem, Roma y Compostela. "En el siglo XII, cuando domina la escultura, cuando los peregrinos van de

¹ Pierre Riché, "La cultura intelectual". Historia Universal. vol II, Europa, siglos III-X. Salvat. Barcelona, 1980. p.346.

² Op.cit., p.350.

³ "En las bibliotecas de los letrados de la época eran más numerosos los autores paganos que los cristianos". (Pierre Riché; op. cit., p.347).

⁴ "La Romanía Occidental en los albores del Año Mil". Historia Universal. vol. II, Salvat. Barcelona, 1980, p.356.

santuario en santuario pidiendo el perdón de sus pecados, muestra en el portal de las iglesias al Cristo del Juicio Final y la terrible balanza que pesa el bien y el mal"⁵.

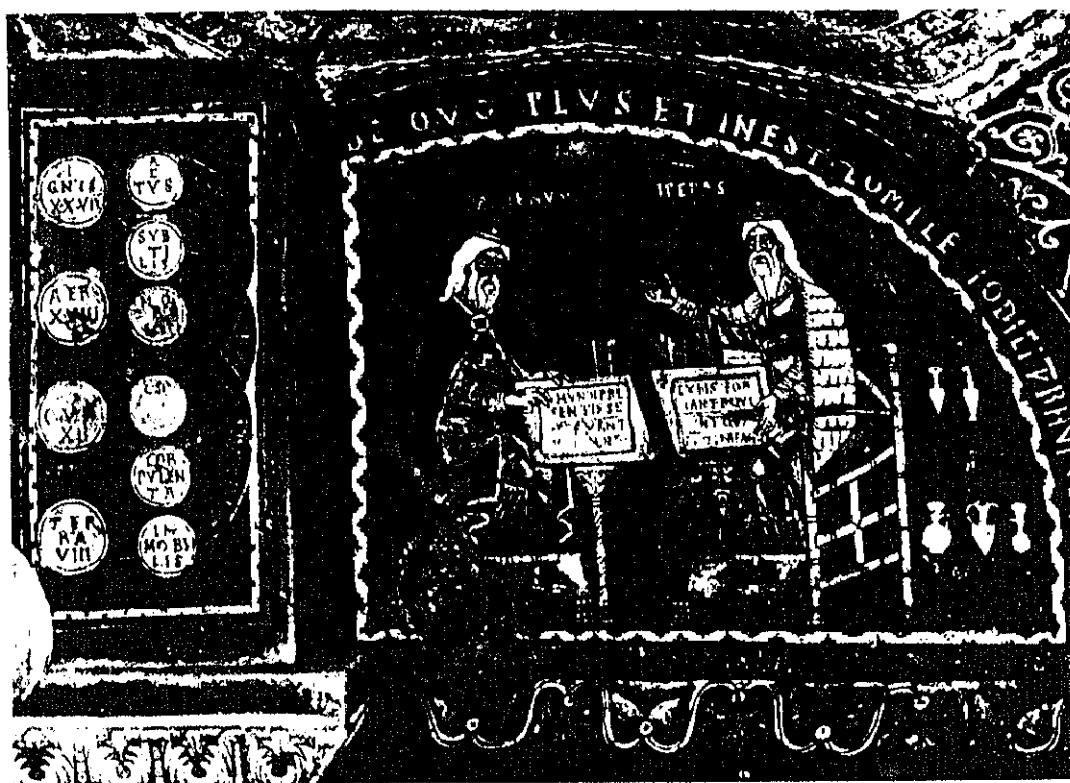


Fig.71. Galeno e Hipócrates. Catedral de Anagni.

El movimiento cluniacense, revolucionario para la época, exigía, amén de pobreza, castidad y obediencia, una inquietud cultural -sobre todo religiosa- que se vió fielmente seguida por los príncipes de la época (Alfredo I el Grande en Inglaterra, Otón I en Germania, el duque Guillermo de Normandía, ...) a pesar de que en ocasiones despuntan partidarios de la sancta simplicitas que censuraba la preocupación cultural con el argumento de que Cristo había elegido a sus apóstoles entre gentes analfabetas o poco cultivadas. Esta actitud negativa hacia la cultura puede ser documentada, por ejemplo en las epístolas del Papa a Hugo Capeto, con motivo del concilio de Saint-Basle. Los príncipes más motivados hacia el conocimiento intelectual llevaron a cabo una densa labor de reconstrucción cultural mediante traducción de clásicos (Gregorio el Grande, Orosio, Boecio, Beda), como ejemplo

⁵Emile Mâle. Este texto aparece en el capítulo de Conclusión de su obra sobre el Barroco (p.434). Por su parte Georges Duby en su libro Europa en la Edad Media. Arte del Románico, Arte del Gótico. (Blume. Barcelona, 1981) se sorprende al constatar la movilidad de un pueblo que se supone pobre e ignorante: "Por todas partes se entremezclan las pistas. Movimientos por doquier: peregrinos y mozos de carga, aventurosos, trabajadores itinerantes, vagabundos. Es asombrosa la movilidad de un pueblo tan desguarnecido."

adjuntamos un fragmento de los frescos de la capilla de la catedral de Anagni (fig.71) en la que son representados los dos grandes médicos de la antigüedad, Galeno e Hipócrates, en un debate oral, al tiempo que sostienen sobre sus escritorios las pruebas teóricas de su debate; a la izquierda de dicho fresco un esquema ilustra conceptos científicos propios de la época. Vinculándose a este afán cultural, el mecenazgo y coleccionismo -sobre todo de manuscritos-, el patrocinio de monasterios en los que se promovía la ilustración de la población, etc.⁶ siendo hasta el siglo XIII una actividad exclusiva de nobles y monjes.

Dos puntos geográficos, relativamente alejados para la época, aportaron a occidente un conocimiento que había sido olvidado: se trata de los reinos cristianos de la península ibérica -donde conviven las culturas cristiana, árabe y judía-, y el sur de la actual Italia con sus contactos con la cultura de Bizancio. Como vemos coinciden a un tiempo con dos de los centros de peregrinación anteriormente citados: Compostela y Roma.

En una época en la que podían encontrarse individuos analfabetos en cualquier clase social, la literatura atendía tanto a letrados como a iletrados mediante sus dos formas diferenciadas y privilegiadas de transmisión: la literatura de tradición oral, que supone, en la baja Edad Media, un recurso a la memoria, y la literatura escrita⁷. Un hito importante para el tema que estamos estudiando ocurrirá en el siglo XII; es el triunfo de las lenguas romances en detrimento del latín⁸; esta elevación cuantitativa de la lengua vulgar no se verá reflejada en el arte plástico salvo en muy esporádicas manifestaciones, prácticamente irrelevantes, hasta el siglo XI, manteniéndose la expresión latina. "Entre gramática y retórica no existía una frontera incierta. Se aprendía a escribir y a hablar según las leyes del discurso,

⁶Gerberto de Reims, preceptor de Otón III "buscó los mejores manuscritos del gran orador [Cicerón], e incluso dibujó sobre hojas de pergamino unidas las figuras retóricas que aquel proponía a sus discípulos". (Pierre Riché; op. cit. p.347).

⁷"Como sea que los que se entregaban a la lectura eran por lo general personas de alta condición, pues el libro era muy caro, apareció la bella decoración libresca y la iluminación. Expertos calígrafos daban prestancia a la letra y buenos artistas ilustraban el texto con bellas miniaturas, precioso complemento de la narración. Ello hace que, si bien entre autor y lector media una gran distancia, en oposición a la proximidad entre el recitante y el auditor de una gesta, de una poesía lírica o de una representación teatral, ahora el autor de libros adquiere una auténtica personalidad y el anonimato sólo se debe a accidentes" (Martín de Riquer; "Orígenes y expansión de las literaturas románicas". Historia Universal. vol IV. Salvat. Barcelona, 1980, p.232). Por otra parte, en lo concerniente a contenidos y estrategias de escritura Julia Kristeva estima dos fenómenos principales que determinan la noción de lenguaje que poseía el hombre culto de la edad media: por una parte la inclinación a asumir, en paridad a la lengua culta latina, las lenguas bárbaras, llegando a ser creados alfabetos especiales para ellas; por otra parte, un calculado intento de sistematizar el lenguaje merced a una simultánea recuperación de las teorías platónicas y del sentido del lenguaje como espejo del mundo (Julia Kristeva; El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística. [1969]. Fundamentos. Madrid, 1988, p.139.).

⁸Johan Huizinga en su libro Hombres e ideas (1960, p.195) cuenta como curiosidad que cuando Juana de Arco es preguntada por el hermano Seguin, decano de teología de Poitiers, en qué idioma hablaba el ángel que la visitaba, la aguerrida mujer le respondió altanera "Una lengua mejor que la vuestra"; el inquisidor hablaba lemosín.

ya fuera leyendo a los autores o bien imitándolos mediante ejercicios. (...) Cicerón era el maestro al que se acudía siempre"⁹.

Han de ser destacadas las dos grandes corrientes que se enfrentaron en el pensamiento sobre el lenguaje: el realismo platónico-agustiniano de Duns Escoto que consideraba las cosas como simples exteriorizaciones y la palabra como conceptualización de esa exteriorización, existiendo concepto desde el momento en que existe una palabra que aluda a la cosa. En pugna con esta idea, el nominalismo de Guillermo de Occam, Alberto y Santo Tomás consideraba la existencia real de las cosas y observaban una grieta entre la idea y la palabra. Tomás de Aquino (1225-1274) desde la escolástica nos dirá: "Una cosa puede manifestarse de dos maneras: por cosas o por palabras. Las palabras significan cosas, y una cosa significar otra. El Creador de las cosas, sin embargo, puede no sólo significar algo mediante las palabras, sino también hacer que una cosa signifique otra. Por eso las Escrituras contienen una doble verdad. Una reside en las cosas aludidas por las palabras, es decir, el sentido literal. La otra en la manera en que las cosas se convierten en figura de otras cosas, y en esto consiste el sentido espiritual"¹⁰. Roger Bacon, por su parte, arrebatado por el rigor matemático -pan-matemático, podríamos decir- en su *Opus Maius* (1266-1267) enlaza las posibilidades de la matemática con la música (fig.72) y la palabra, para fructificar en la sublime forma de la belleza poética¹¹.

Los estetas medievales se movían -como todo o casi todo- en los estrechos márgenes de la ideología divina y habían de adaptar ciertos goces prohibidos a la propaganda de la prohibición. Es la época del signo transcendental, su significado está respaldado por una divinidad que lo ha creado todo y que permite que todo sea verbalizable por su nombre y por Su Nombre. Este genera un sistema que, como todos los que se asientan en el poder del mito, serán además siempre presente, eternos y basados en el dogma, por el cual, en palabras de Wittgenstein¹², "no se determinan opiniones, sino que se domina la expresión de todas las opiniones" (...) "Los hombres vivirán bajo una tiranía incondicional, sensible, sin poder decir, sin embargo, que no son libres". Justificaciones a la introducción de pinturas en los espacios de culto son frecuentes, pretendiendo enmascarar,

⁹Pierre Riché; op. cit., p. 347.

¹⁰Tomás de Aquino; *Quaestiones quodlibetales*. Citado aquí de Gombrich (1986, p.23-25) y que ha su vez la ha obtenido de la edición francesa del citado libro del de Aquino, Ed. P. Mandonnet (París, 1926), VII, 14, p.275.

¹¹"La escritura también está llena de vocabulario musical, tal como jubilar, exaltar, cantar, salmodiar, cítara, címbalo y otras cosas de diversos géneros. Pero es propio de la música dar causas y razones de estas cosas, aunque las enseñe el gramático, porque es propio de éstas. Además, toda pronunciación de la escritura se establece en torno a los acentos, a las duraciones y a las abreviaciones y en torno de los finales de los miembros y a los periodos. Y todas esas cosas se extienden casualmente a la música [...]. Alguna música se desarrolla en torno a lo audible, otra en torno a lo visible, según determinan sus autores. Verdaderamente la que gira en torno a lo audible tiene dos partes; una se refiere a la voz humana, la otra a los instrumentos." Se exponen aquí los principios de la sinestesia.

¹²Aforismos Cultura y Valor. Espasa Calpe. Madrid. 1995, p.71, aforismo 155.

Fig.72. Capitel de los tonos musicales. Catedral de Cluny. Musée Ochier.



de alguna manera, las fuertes prohibiciones del Antiguo Testamento (Éxodo, Deuteronomio) y del Nuevo (I Corintios). El proceso es sencillo; primero se trata de encontrar, en las mismas Escrituras, precedentes justificativos: atendamos al siguiente párrafo de Honorius Augustodunensis (documentado entre 1095 y 1135) que en su *De gemma animae*, Lib. I, parece hacer del artista -en especial del arquitecto- la mano de Dios en este mundo: "La tradición de Imágenes esculpidas -dice Honorius Augustodunensis en el cap. CXXXIII- empezó en la Ley, cuando Moises hizo dos querubines de oro, por orden del Señor. La pintura de iglesias tuvo sus orígenes en Salomón, que mandó que las diversas pinturas fueran hechas en el templo del Señor. También el uso de candelabros e incensarios empezó bajo la Ley"¹³.

Seguidamente ha de emitirse un razonamiento clarificador desde la hipótesis de utilidad que justifique para la religión -para el bien de la religión- aquello que ella misma había rechazado. Veamos cómo en el siguiente texto del mismo autor (cap. CXXXII): "Sobre las pinturas. Las pinturas de los techos son como el ejemplo de los justos, que representan el ornamento acostumbrado por la iglesia. Las pinturas se realizan por tres razones: en primer lugar para que sean leídas por los laicos, en segundo lugar, para que el edificio se adorne con dicha decoración y en tercer lugar, como un recuerdo de nuestros predecesores en la vida".

Hemos intentado aquí la exposición más clara y a la mano, pero manifestaciones de este tipo son muy frecuentes en todo el período medieval. Hugo de San Víctor (siglo XII), entre otros muchos, lo han manifestado así. Si bien pretender revocar la postura iconoclasta, propugnada por S. Bernardo y su orden del Cister, en su elogio de lo austero, de vigencia intermitente y, aunque cronológicamente menos importante, desde luego mucho más influyente sobre el arte por sus radicales, y casi siempre irreversibles, soluciones. Rosario Martín Barrientos¹⁴ cita a Gómez Moreno para informarnos de la prohibición realizada en el Sínodo de Elvira de todo tipo de representación pictórica en textos sagrados; tal impedimento permanecerá en vigor, si bien con irregular seguimiento, hasta bien entrado el siglo IX¹⁵.

Las teorías medievales referentes al signo y la significación están poco estudiadas y son poco conocidas actualmente. La falta de información es en parte debida -según J.

¹³Procede la cita de Joaquín Yarza Luaces; *Arte medieval II*, p.25.

¹⁴"Primeros libros ilustrados en Occidente". *Rev Artefactum*. Número desconocido. 1993, p.1-8.

¹⁵En los Capítulos Generales del Cister entre los siglos XII y XIII todavía podrán apreciarse, según los documentos proporcionados por Yarza Luaces, prohibiciones de este tipo:

"Prohibimos que en nuestras iglesias o en cualquiera otras dependencias del monasterio sean hechas esculturas o pinturas, porque mientras se presta atención a semejantes cosas muchas veces se descuida el provecho de una buena meditación o la disciplina de la seriedad religiosa. Sin embargo tenemos cruces pintadas que son de madera" (cap. XX).

Kristeva¹⁶. a la complejidad de los textos, pero sobre todo a "su estrecha relación con la teología cristiana (tales como las tesis de S. Agustín) nos priva probablemente de los más ricos trabajos que haya producido Occidente acerca del proceso de la significación, antes de que los censurara el formalismo, el cual se impondrá con el advenimiento de la burguesía".

Unos gobiernos en auge progresivo y las reformas liberalizadoras en el seno de la Iglesia proporcionaron el caldo de cultivo propicio para un nuevo mecenazgo. Las desmedidas proporciones de las manifestaciones artísticas más que atender a grandes masas de población, que en realidad no había, tienen el cometido de mostrar la majestuosidad del poder frente al resto de la sociedad. Ni tan siquiera el Cristo de la Pasión, doliente, flagelado, crucificado, puede dejar de ser representado como un héroe triunfante. Se representa entronado, Cristo Majestad, Pantocrátor. Se promovieron complejizaciones del culto cristiano que afectaron en la funcionalidad de la arquitectura religiosa y, por ende, en las artes plásticas que mostraron un crecimiento cuantitativo, tanto en el número de obras como de creadores. Asimismo fue vinculante a todo ello un cambio en aspectos iconográficos.

Dante, un escritor no demasiado sospechoso para la época si nos atenemos a lo expuesto en su *Divina Comedia* expondrá en su *Convivio* las formas idóneas de interpretación de las Santas Escrituras¹⁷.

La casi totalidad de los estudios de este estilo coinciden en la posibilidad de categorizar de forma exclusivista la disposición topográfica de temas e iconografía en los edificios religiosos, proponiendo, además, estudios pormenorizados de ámbito regional que atenderían a singularidades como la del románico toscano, por poner un conocido ejemplo. Aún propugnando estudios particularizados Xavier Barral¹⁸ se permite dar varias pautas de localización harto frecuentes:

"Por encima de las grandes arcadas e incluso recubriendo a veces el intradós de la bóveda (Saint-Savin-Sur-Gartempe), la nave estaba adornada con imágenes, un ciclo o con series de personajes de pie" [/] "El fondo del ábside recibía una decoración de mayor contenido, sintética y monumental, con figuras de Cristo o de la Virgen en majestad, los

¹⁶Julia Kristeva; *El lenguaje, ese desconocido*. Introducción a la lingüística. [1969]. Fundamentos. Madrid, 1988, p.144. Como es fácil adivinar Kristeva al hablar de signo y significación lo vincula más a lo lingüístico, pero mucho de esto consideramos que es transposable a la plástica de la época.

¹⁷"Se quiere saber que las escrituras se pueden entender y se deben exponer sobre todo por cuatro sentidos. Uno se llama literal y es el que no se extingue más allá de la letra propia (...); otro se llama alegórico, y es el que se esconde bajo el manto de las fábulas, y es una verdad escondida bajo bella mentira (...). El tercer sentido se llama moral, y es el que los lectores deben ir buscando atentamente por las escrituras para utilidad suya y de sus discípulos (...). El cuarto sentido se llama anagógico, esto es sobre el sentido, y es cuando se expone espiritualmente una escritura que incluso en el sentido literal significa cosas elevadas de la eterna gloria". (Dante; *Convivio*II, 1, procede de José M^a Valverde; *Breve historia y antología de la estética*. Ariel. Barcelona, 1987).

¹⁸Op. cit., p.245-246.

símbolos de los evangelistas o una composición triunfal a la gloria de Dios, en la que participaban apóstoles y ángeles". [/] "En el edificio medieval, el pavimento recibía una atención especial, pues su decoración completaba la de las paredes y bóvedas. En los lugares más ricos, cercanos al santuario, los tapices y pavimentos de mosaico representaban temas del Antiguo Testamento, vidas de santos, animales sacados de los bestiarios y sobre todo visiones del mundo físico o cósmico (Ganagobia, Moissac, San Remigio de Reims, Ripoll, Aosta, Bobbio, Venecia)".

Asimismo cita las vidrieras, pero señala que esta manifestación carecerá de importancia -citando a L. Grodecki- hasta la época gótica. El muro occidental solía decorarse con representaciones del Juicio Final¹⁹. Este mismo autor y en el mismo trabajo cita "zonas creadoras" de pintura mural que imponen al resto sus categorías de ejecución; estas son Inglaterra, oeste y centro de Francia y Cataluña, y en las que el hombre se hará ya medida de lo ornamental²⁰. El abad Suger de Saint Denis, el personaje clave que clausura el repertorio románico e instaura las nuevas formas góticas, mandó realizar para su abadía un importante número de vidrieras, de gran calidad y en la que no duda en integrar en sus transparencias textos relativos a la escena que evocan²¹. He aquí otro espacio plástico susceptible de ser utilizado como soporte de la escritura. No trataremos aquí los elementos de orfebrería y adorno que participan de este fenómeno, y nos contentaremos con consignar aquí su enorme variedad y profusión.

Las inscripciones son otra manifestación escritural donde están muy presentes cánones estéticos; pero su cuidada elaboración y estudiada ubicación armónica la hacen particularmente importante, aunque marginal, por específica, a los contenidos de esta parte de la tesis; muy frecuentemente, a lo largo de la historia, se agrupa a las inscripciones conmemorativas que en el período ahora tratado suelen referir fundaciones de edificios eclesiásticos o reformas realizadas en ellos, y en la que se exalta la figura del prócer que las ordena. Yarza Luaces nos proporciona amplia documentación al respecto, destacando quizá las del ya mencionado Suger de Saint Denis, abad entre 1122 y 1148. Otras inscripciones atienden a fines informativos, sobre aspectos de la fe, veneraciones, enterramientos, etc.

Desde el punto de vista pragmático de sus manifestaciones artísticas es destacable su vinculación a la arquitectura, procuradora de soporte al resto de las artes plásticas, con especial privilegio para la escultura. La arquitectura se convierte en la integradora de las artes, llegando a su culmen en el período gótico²². El artista, sobre todo el escultor, solía

¹⁹Enciclopedia de la pintura y la escultura. SARPE. p.739.

²⁰"El motivo ornamental y el ser humano son superponibles. Este principio, de una dialéctica rigurosa recientemente restituida, hará surgir el mundo de las imágenes." Focillon, 1988, p.52.

²¹Yarza Luaces, Arte Medieval II, p.42-43.

²²"Incluso, arquitecto y escultor deben ser la misma persona". (Yarza Luaces, op. cit., p.19).

ser muy apreciado socialmente y Xavier Barral i Altet²³ ejemplifica esto con el sorprendente lugar de ubicación de la firma del escultor Gislebertus: en el centro del tímpano de la catedral de Autum. Esto destroza la frecuente aseveración de que el artista medieval, en especial el románico, era un artista anónimo²⁴, sin embargo, Yarza y su equipo de investigadores nos ofrecen una serie de documentos que revocan cualquier sustento de esa suposición²⁵. Así certifican desde la frecuente fórmula "[nombre latino del artista] me fecit"²⁶, otras que describen la obra realizada para rematar con la fórmula antedicha, hasta aquellas más elaboradas que destacan el talento del artista: como el epígrafe de la parte posterior del ábside de la catedral de Módena (1135): "Lanfranco, claro, docto y apto de talento es el creador de esta obra". Curioso es a este respecto el Epitafio de Pedro Deustamben, arquitecto de San Isidoro de León, -ignoro si realizado por él mismo- que no hace elogio de su labor, simplemente certifica sus obras más excelentes y, por ser epitafio repara en los valores morales y el carácter del artista: "Aquí reposa Pedro Deustamben, que sobreedificó esta iglesia. Él mismo construyó un puente, llamado de Deustamben; y porque era varón de admirable templanza y se distinguió por sus muchos milagros, todos le elogiaban. Aquí está sepultado por el Emperador Alfonso y la Reina Sancha". En idéntica trinchera que Yarza Luaces, H. Focillon²⁷ nos proporciona este bello testimonio: "En presencia de obras sin firmar, o en las que sus autores frecuentemente sólo han dejado un nombre o escuetas menciones en los textos, sentimos la tentación de tomar este anonimato como impersonalidad y considerar los monumentos de la Edad Media como productos de la naturaleza, cuya génesis y reproducción podría explicar un método cristalográfico. Pero la Edad Media no es un desierto de piedra. En ella el hombre se haya presente por doquier, no sólo en su figura, no sólo en los poderes colectivos que lo empujan y sostienen, sino en el

²³1980, p.244.

²⁴La carencia de documentos que den testimonio del juicio crítico poseído por el hombre culto medieval es, con total seguridad, lo que ha llevado a la mayoría de los medievalistas a sostener la escasa importancia del artista; a ello ha de unirse la frecuente apropiación que el comitente hace de la labor del artista, es decir, se privilegiaba la labor del que encarga la obra sobre el que la ejecuta. En obras de divulgación es frecuente el mantenimiento de esta creencia; así en la Enciclopedia Universal de la Pintura y la Escultura (Sarpe, Madrid, 1982, vol III, p.760) señala como ejemplo una copia, localizada en la abadía de St. Alban (Inglaterra), del siglo XIII, dice: 'aquél bajo cuya autoridad se realiza una cosa es quien la realiza', y continúa con manifestaciones de este tipo: "La aparente negligencia que hacía que el nombre del artista nunca apareciese vinculada a su obra pone ante nosotros uno de los rasgos del arte medieval y gótico que tal vez nos resulte más difícil de captar: el aparente anonimato de quienes ejercían esa profesión" (...) "La primera conclusión que se hace aparente es que pocos artistas consideraban sus obras como monumentos que que habían de mantener vivos sus nombres a los ojos de la posteridad" (...) "La idea de que el arte podía llegar a convertirse en un monumento personal para su creador no era, al parecer, algo que preocupase, salvo rara vez, a los artistas de la época" (...) "Sólo cabe suponer que la inclusión del nombre de un artista en una tumba o en un manuscrito no era sino un acto de presunción -algo así como una pérdida de las buenas maneras-, indeseable tanto para el cliente como para el artista."

²⁵Op. cit., p.79-82.

²⁶Epígrafe del tímpano de la catedral de Autum (1135-1145): Gisleberto me hizo.

²⁷Arte de Occidente. La Edad media románica y gótica. Alianza, Madrid, 1988.

ardor creador de su pensamiento. No lleva en la mano la maqueta de su iglesia, como los donantes, no se yergue junto a sus obras, como un héroe famoso: todo él está en ella, pero no desaparece sino que se multiplica y engrandece dentro de ella. A veces le imprime una marca tal, incluso en épocas arcaicas, que la vuelve fisionómica y parlante como un rostro."



Fig.73. Escritorio de Echternach. Evangeliario de Echternach. Staatsbibliothek, Bremen.

En el campo de los códices se fundan en esta época los célebres gabinetes de scriptoria o escriptorium (fig.73), ubicados en sedes religiosas (Winchester, Canterbury, San Marcial de Limoges, Cluny, Ripoll y Roma) a los que acudían artistas que ilustraban "los textos transcritos por los copistas"²⁸, siendo estos lugares, asimismo, escuelas iniciáticas de aquellos artistas que posteriormente ejecutarían obra monumental, tanto civil como religiosa. "En el siglo X la iluminación conoció un nuevo auge en Alemania, Inglaterra y España. Los grupos francosajón y otónico son particularmente importantes por la cantidad de manuscritos conservados y la calidad de su ejecución"²⁹. Estos manuscritos iluminados adquirieron su máximo esplendor en siglo XII, en especial los "libros de horas" confeccionados casi privativamente para el alto clero. De este siglo es el Comentario del Beato sobre el Apocalipsis, conocido como Beato de Liébana, por el monasterio mozárabe

²⁸Xavier Barral, 1980, vol IV, p.245.

²⁹Xavier Barral, vol.II, p.354.

en el que fue compuesto, y que es considerado por muchos investigadores como el beato más antiguo conocido³⁰. En muchos de estos volúmenes miniados aparecen claramente identificados sus autores, consignando frecuentemente por escrito otros importantes datos como su lugar de procedencia o nacimiento, el nombre de quien les hizo el encargo y para qué lugar en concreto; es también común la inserción de breves textos donde escriba y pintor reflejan las condiciones en las que hubieron de realizar sus respectivos trabajos. En ocasiones todo lo anteriormente escrito es también relatado en las ilustraciones miniadas, dando así importantes datos sobre los talleres de realización, herramientas utilizadas, etc. "Todos estos dibujos y textos nos dan un claro apunte de cómo se hacían los códices, trabajo de monjes copistas, que muchos de ellos incluso no sabían leer, realizados diariamente en sus horas destinadas al trabajo manual. (De todo este ambiente Umberto Eco en su novela *El nombre de la rosa* describe minuciosamente cómo debían ser aquellas salas repletas de pupitres con los monjes reproduciendo fielmente, una tras otra, páginas enteras que servirían para formar los libros). [/] Se copiaban para que duraran siglos y se transcribían una y otra vez las mismas obras, repitiendo sin cesar un determinado repertorio, lo cual debía ser harto aburrido"³¹. Su técnica es descrita por Heraclio, en *De coloribus et artibus romanorum*³². Iconográficamente y estilísticamente los códices estaban muy relacionados con otras manifestaciones pictóricas³³. Es por ello que Rosario Marín Barrientos, en el artículo antes citado de la revista *Artefactum* (p.5) atestigua analogías entre el Códice Misceláneo de Paulo Osorio y las pinturas murales de Santa María de Tahull (en el Museo de Arte Románico de Barcelona)".

³⁰H. Focillon en su libro *Arte de Occidente. La Edad Media románica y gótica* [1938]. (Alianza. Madrid, 1988, p.35-36, nota 14) comenta y documenta el citado beato con las siguientes palabras: "Los comentarios del Beato fueron compuestos en 784 en Liébana, cerca de Santillana. El Beato es el adversario del adopcionismo propagado por Elipando, Arzobispo de Toledo. Fue sin duda el scriptorium de San Miguel de la Escalada donde por primera vez un tal Magius Arxipictor los ilustró con miniaturas (Nueva York, Morgan, 644: en cualquier caso, este Beato es el más antiguo conocido: según la inscripción del folio 293, fue realizado en 926 para el abad Victor). Se hicieron copias de él por el propio Magius, por su alumno Emeterio, por una mujer pintora, Eude (975, catedral de Gerona), más tarde, en el siglo XI (arch. de la Seo de Urgel), etc. El Beato de Saint-Sever (París, Bib. Nac.) data del abadengo de Gregorio (1028-1072)".

³¹Rosario Martín Barrientos; "Primeros libros ilustrados en Occidente". (cit. supra). p.2-3.

³²Se trata de una obra de recopilación y añadidos sobre un cuerpo general escrito posiblemente, según Yarza (*Arte Medieval II*, p.95-96), en la segunda mitad del siglo X.

"Sobre escritura dorada.

Todo el que intente ejecutar bien una bella escritura con oro, lea esto que digo con vil canto. Muela oro con vino puro hasta que esté disuelto completamente. Entonces lave aquello frecuentemente, puesto que la blanca del libro exige esto. Después, haga este líquido con grasa de hiel de toro, si quiere, o con grasa de goma, Y ruego, igualmente, que mueva aquello con un cálamo cuando coja el oro, si quiere escribir bellamente. Cuando la escritura estuviere seca, haga ésta extraordinariamente brillante con el diente de un oso feroz" [Se corresponde al libro I, cap. IV]. Parece haber en esto una curiosa mezcolanza de praxis artística y alquimia, la ciencia experimental propia de la época.

³³"Pinturas murales y manuscritos utilizaban las mismas fuentes iconográficas, y estaban estilísticamente muy relacionados." (Xavier Barral i Altet; "El arte del siglo X". *Historia Universal*. Vol.2. Salvat. Barcelona, 1980, p.354).

Las escenas miniadas eran sobre todo de temática religiosa, pero no exclusivamente. Sabida es la enorme importancia que los conventos tuvieron en el desarrollo agrícola -así como sus bibliotecas fueron, como estamos viendo, lugar exponencial de la cultura de su época, las áreas rurales de explotación propia sirvieron continuamente como campo de experimentación agronómica-, y ello fue testimoniado en códices sobre agricultura (fig.74), calendarios o astrología (fig.75). El Libro de Alexandre, del siglo XIII, lleva por subtítulo Descripción de los meses pintados en la tienda de Alejandro³⁴; en él se narran, en forma versificada, las labores agrícolas vinculadas a cada uno de los meses del año. Adjuntamos aquí unos ejemplos:

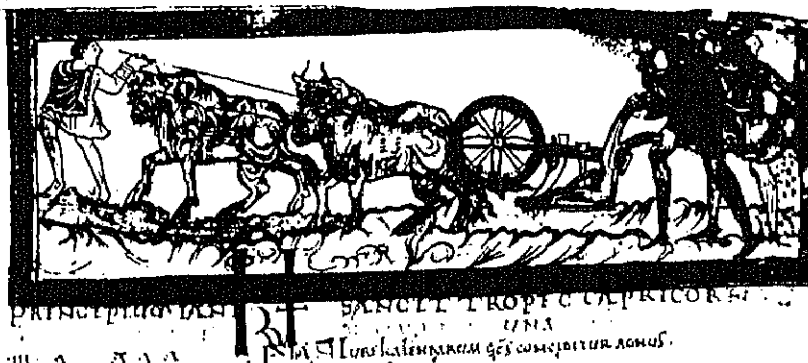
"Estaban don Enero a dos partes catando
cercado de cenizas acarreando sus cepos
tenía gruesas gallinas estábalas asando
estaba de la percha las longanizas tirando
(...)

Sería el mes de Julio logando segadores
corriente por la cara a prisa los sudores
seguían a las bestias las moscas mordedoras
hacían tornar los vinos de amargas sabores.
(...)

Setiembre trae varas y sacude las nogueras
apretaba las cubas podaba las mimbreras
vendimiaba las viñas con fuertes podaderas
no dejaba a las parras llegar a las higueras
(...)

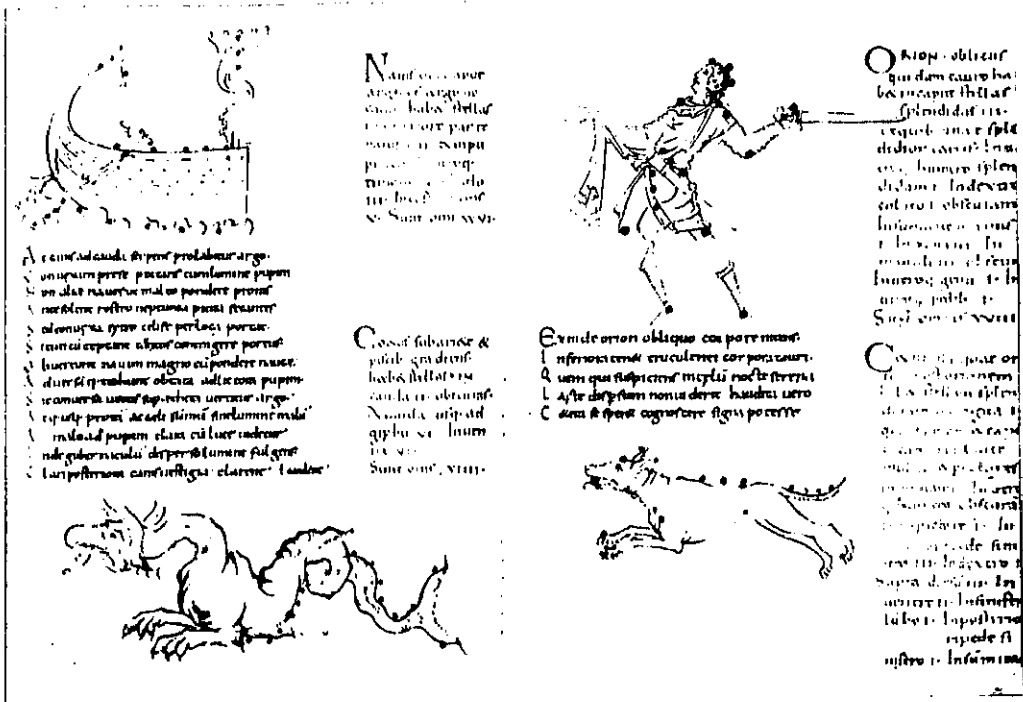
Mataba los puercos diciembre por la mañana
almorzaban los segados por matar la gana
tenía niebla oscura siempre por la mañana
que es en este tiempo ella muy cotidiana.

Fig.74. Detalle de la página de un calendario de un códice de Winchester. British Museum, Londres.



³⁴J. Yarza Luaces; op. cit., p.401-402.

Fig.75. Aratea: Constelaciones. Fleury. British Museum, Londres.



Al igual que el recitador puede no saber leer pero recitar poemas por poseer un bagaje mnemotécnico esmerado, no siempre verbal sino que frecuentemente temático, así el escritor, el amanuense, puede escribir sin saber leer; éste es el copista, y no cabe duda que en épocas de escaso desarrollo educativo el artista iletrado había de incluir textos en sus obras que le eran indicados por alguien que si conocía el valor del texto.

Las representaciones pictóricas se reducían por su técnica de ejecución casi exclusivamente a tres tipos: fresco, mosaico y tablas. Al fresco, técnica favorecida por los grandes lienzos de pared carentes de vanos, característicos de la época; los mosaicos, técnica que, si bien debido a su alto costo fue desechada en un principio, renació con fuerza a finales del siglo XI en Italia por influencia oriental, solicitándose los servicios de artistas griegos tanto para la realización de obras como para la formación de artistas locales³⁵; las pinturas sobre tablas solían ser encargadas para altares y eran de gran tamaño. En todas estas manifestaciones plásticas, de lo que pudieramos entender como de orden mayor, es muy frecuente encontrar hermanamientos con textos inscritos en la imagen utilizando idéntica técnica.

En el arte suntuario pueden ser destacados los tapices. De estos merecen especial mención los de Bayeux (fig. 76), Gerona y Colonia. El primero de ellos quizá no debería ser considerado un tapiz si nos atenemos a la definición heterodoxa del término, pues es en realidad un bordado en lana sobre tela, siendo sus dimensiones de 70'34m. de longitud por 0'49m. de ancho. Es datado cronológicamente su realización entre 1077 y 1089 y narra la historia de la conquista de Inglaterra, episodio fundacional de la monarquía de este reino. Se glorifican en él las figuras de Guillermo el Conquistador y de su hermano Otón, obispo de Bayeux, quien ordenó su realización.

Fig. 76. Muerte del rey Eduardo. Tapicería de la Reina Matilde. Bayeux. Museo de la Reina Matilde.



³⁵ Enciclopedia de la Pintura y la escultura. SARPE. (cit. supra). p. 737.

Debieron ser muy frecuentes en la época manifestaciones plásticas de este tipo, tanto material como tipológicamente. Yarza y su equipo³⁶ nos ofrecen un interesantísimo documento a este respecto en el que se refleja la construcción y decoración de la catedral románica de Auxerre; se trata del *Gesta pontificum Antissiodorensium*, texto recopilador de la historia obispal de esta ciudad. En la parte relativa a los años comprendidos entre 1087 y 1114 se inscribe un texto relativo a la donación de una "cortina de lino para adorno de la iglesia (...), pintada con imágenes de reyes y emperadores, para decorar un muro de la iglesia en los días festivos (...)", justificando tal derroche en el documento testimonial con una cita procedente del libro de los Salmos (26, 8): "¡Oh Yavé! yo amo la morada de tu casa, el lugar en el que se asienta tu gloria".

Fig. 77. Crucifixión del Salterio de Winchester. British Museum, Londres.



³⁶J. Yarza Luaces; op. cit., p. 125-126.

Aun cuando se empieza a comprender la centralidad del hombre en el mundo todavía los canones son mitológico, guiados por la abstracción y la idealización (fig.77) "Es precisamente la abstracción de la realidad visual, la despreocupación por representar los rostros, músculos y movimientos como son, o como se ven, lo que impregna a la plástica románica de una extraña espiritualidad y la convierte en fuente de inspiración para las escuelas de vanguardia del siglo XX, que tampoco desean representar la naturaleza sino indagar en un mundo que está más allá de lo visible"³⁷. Todo esto justifica la escasez de temas profanos y de retrato³⁸.

³⁷Historia del Arte. COU. Santillana.

³⁸No será hasta el gótico cuando el retrato, el retrato laico, adquiera rasgos individualizadores; partiendo desde esa subordinada posición que es la tímida representación del donante dentro de la composición religiosa, y que evolucionará hasta fundarse como género en sí mismo. En esto mucho tendrían que ver los retratos religiosos y ese 'platonismo' cristiano reivindicador de la vera faz, de la vero-niké, de Cristo y de los santos, aunque, en realidad, no fuese más que disfraz de convencionalismos y arquetipos.

II. GÓTICO.

Es en el Renacimiento cuando este período es bautizado así con clara intención peyorativa, y sólo con el Romanticismo, enormemente receptivo a su espiritualidad, llegará a adquirir un sentido positivo. Sorprende lo concreto de su origen tanto cronológico como geográfico: en la abadía de Saint-Denis, durante el período de su construcción y bajo el mandato abacial de Suger, a quien la muerte impidió ver acabada su obra sino parcialmente. Este proyecto sufrió duras críticas por parte de San Bernardo, promotor de la reforma cisterciense, que lo consideraba esencialmente fastuoso y alejado de la austeridad propia de la verdadera iglesia, lo que dio lugar a la redacción de una lista precisa de normas que regirían la posterior construcción de edificios religiosos³⁹.

En cualquiera de las manifestaciones humanas el tránsito del románico al gótico se realiza suavemente, sin grandes quebrantos en ningún aspecto social, pero ha de señalarse que ello supuso una ralentización en la adopción del nuevo estilo, pudiendo localizarse fácilmente en la geografía las pulsiones de difusión de sus manifestaciones desde la Europa del Norte, zona del gótico temprano, en el siglo XIII, hacia las áreas meridionales del continente, conquistadas estéticamente en el siglo siguiente; marcándose por su extensión cronológica -desde el XIII al XV- una serie de fases internas del estilo que, tanto en pintura como en las demás artes, son fácilmente descifrables y que evolucionan desde un acusado convencionalismo inicial hacia formas sensibilizadas que procurarán la novedad y la sorpresa. La citada difuminación de límites entre románico y gótico ha afectado la redacción de esta tesis y es por ello que la figura de Suger ya ha sido citada al tratar el románico.

Esa arquitectura que hace de la transparencia de sus vidrieras expresión de la idea de Dios como luz (Von Simpson, Duby) deja de ser soporte de la pintura al imposibilitar su estructura este tipo de decoración mural final, favoreciendo así la producción de pinturas en soporte de tabla⁴⁰. Desde un rechazo inicial a la estilización y a la alegoría románicas, la pintura gótica se encauza hacia un naturalismo cimentado en los hallazgos técnico-representativos: la novedosa valoración de la luz; la aplicación de la perspectiva lineal, que aún desvirtua la realidad de la arquitectura haciendo de ella acartonada escenografía; la representación individualizante y sensibilizada, marcada por gestos y expresiones, de la figura humana; la introducción de la variedad compositiva en las escenas; una búsqueda del 'verdadero' color. Estas son las características generales que suelen reseñarse al hablar de pintura gótica. Será en el siglo XIII cuando la pintura de vidrieras influya de manera determinante sobre la pintura de códices, que a su vez organizan sus páginas según

³⁹Xavier Barral y Altet; "El arte del Occidente medieval (siglos XI y XIII)". Historia Universal, vol. IV. Salvat. Barcelona, 1980, p.249.

⁴⁰José María Azcárate Ristori; voz Gótico. Enciclopedia Universal. Salvat. Barcelona, 1969, ed. de 1976, vol. XII.

estructuras arquitectónicas en un toma y daca sorprendente. Véanse sino los salterios de Blanca de Castilla y de Juana de Navarra. "En Laon se observan las relaciones existentes entre la pintura sobre vidrio y los manuscritos. L. Grodecki ha definido este estilo a propósito de las vidrieras de Soissons: 'armonía de las composiciones, elegancia de las figuras, flexibilidad y continuidad del trazado de los pliegues y belleza casi clásica de los rostros'"⁴¹. "El estilo internacional, que alcanzó su apogeo hacia 1400 y se prolongó hasta 1430, influyó de modo especial en la pintura y la ilustración de libros. París y Praga continuaron siendo focos activos en el campo de la miniatura, mientras que Borgoña, Cataluña, el norte de Italia y los países germánicos prefirieron la pintura de caballete. (...) La obra cumbre de la miniatura de este período la constituyen las Muy ricas horas del duque de Berry, ejecutadas por los hermanos Limbourg; en ellas se da una imagen exenta de la realidad de la época y se utilizan colores particularmente delicados"⁴². En cambio el Maestro de las Horas de Rohan se empeñó en la creación de efectos mucho más dramáticos"⁴³

Italia recibe una fuerte influencia bizantina en la pintura mural inmediatamente precedente a Cimabue y Giotto. Como bien sabemos, al arte no pareció afectarle demasiado el Cisma de Occidente y así pueden justificarse en el arte de la segunda mitad del siglo XII los mosaicos de la Capilla Palatina y la iglesia de Martorana, en Palermo; la catedral de Cefalú y la iglesia de Monreale, muestra de la influencia del imperio bizantino en occidente"⁴⁴.

La población del primer período feudal era mayoritariamente iletrada"⁴⁵, es por ello que múltiples actividades registrables mediante la escritura debían serlo mediante el recurso a la memoria"⁴⁶; de ahí que los contratos legales se realizasen ante varios testigos por cada parte que, en caso de litigio, darían fe de lo visto recordado.

⁴¹Xavier Barral i Altet; op. cit., vol. IV, p.250.

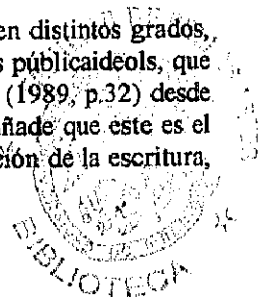
⁴²Se trata ya de una obra de transición; Huizinga (1985, p.419) considera como paralelo literario de esta obra las poesías de Eustache Deschamps pero a pesar de su igualación estética no deja de considerar más elevadas cualitativamente las Muy ricas horas, y lo eleva a síntoma general de la época: "El espíritu de la época es preferentemente visual. Esto explica por qué la expresión pictórica es tan superior a la literaria: una literatura que percibe de modo preferentemente visual está condenada al fracaso" (p.421). "La estampa y la poesía tienen en común en este caso el procedimiento y el asunto: ambas enumeran las cosas visibles (y la poesía además las audibles). Pero la mirada del pintor está fija sobre un complejo determinado y limitado; el pintor tiene que dar, al enumerar, una unidad estricta y coherente" (p.420-421).

⁴³Alain Erlande Brandenburg; "El arte en Europa occidental entre 1271 y 1500". Historia Universal. Salvat. Vol.IV. Barcelona, 1980, p.389.

⁴⁴Véase Jean-Michel Spieser; "El arte bizantino en la Edad Media (siglos XI y XV)". Historia Universal. Vol IV. Salvat. Barcelona, 1980, p.392.

⁴⁵"Más de un gran personaje, capaz de firmar, no habría podido, en cambio, escribir el documento garantizado de este modo" (P. Zumthor, 1989, p.122).

⁴⁶"Entre el comienzo del siglo XII y mediados del XV, por todo Occidente se produjo, en distintos grados, una mutación profunda ligada a la generalización de la escritura en las administraciones públicas, que llevó a racionalizar y sistematizar el empleo de la memoria". Así se expresa P. Zumthor (1989, p.32) desde su ideológica convicción de la superioridad de la actividad oral frente a la escritura y añade que este es el momento del inicio de la "devaluación de la palabra viva", provocando, por la suplantación de la escritura,



La escolarización infantil básica y pública en los siglos XIV y XV fue sorprendentemente alta, apareciendo obras de carácter pedagógico entre las que debemos destacar el *Doctrina pueril* de Ramón Llull, por aconsejar el uso de lengua materna y no el latín en las primeras etapas formativas del niño⁴⁷. La enseñanza secundaria era ya algo más elitista y destinada a la formación para la vida eclesiástica. Las principales universidades fueron fundadas a finales del siglo XIII con un carácter internacional; en el siglo siguiente los diferentes reinos y ciudades importantes ven cumplidos sus deseos de poseer instituciones universitarias, pugnando entre ellas por ofrecer una enseñanza de calidad. Para su fundación fue fundamental el auge y consolidación de un pensamiento analítico-aristotélico triunfante sobre la línea platon-plotino-agustiniana anterior⁴⁸. Los medios eruditos medievales, tanto religiosos como seculares, empleaban el latín en sus manifestaciones orales y escritas, pero podría afirmarse con rotundidad que el fenómeno que marca la literatura medieval es la valoración de las lenguas romances⁴⁹ y el rescate del olvido de los mitos y tradiciones vernáculas, integradas en pie de igualdad con la herencia grecolatina. Huizinga refiere como rasgo peculiar del espíritu medieval su método reductivo generalizador⁵⁰. Es aquí donde se enmarcan las figuras de Petrarca y Boccaccio, y más tarde Dante. En el campo artístico Piero y Ucello son los fundadores del sometimiento de la sensibilidad al dictado del intelecto⁵¹.

El artista gótico se encuentra ya plenamente secularizado y si permanece ligado a una regla eclesiástica es por voluntad propia. Joaquín Yarza⁵² nos ofrece un precioso documento, descubierto en 1870, de imponderable valor para la presente tesis. Se trata de un acuerdo contractual concertado el 24 de abril de 1453 y que vincula al pintor

⁴⁷ Estudiado por Salvador Claramunt en su capítulo "Expansión y organización de la enseñanza" para la *Historia Universal*. Vol. IV. Salvat. Barcelona, 1980, p.358-360.

⁴⁸ Es interesante la comparación realizada por Emile Mâle (*El Barroco*, 1985, p.434) entre arte y universidad al hablar sobre el conocimiento científico del mundo en el gótico. La cita dice así: "En el siglo XIII, en el momento en que las Universidades abrazan todo el saber humano, [el arte] acaba convirtiéndose en enciclopedia y esculpe en las portadas de la catedral la ciencia divina y la ciencia humana. Explica el enigma del mundo con la serenidad de la certidumbre". Como vemos la antigua "Biblia en piedra" se ha transformado en arcaica "enciclopedia".

⁴⁹ Tras el cambio del latín por las lenguas romances el gramático de la época descubre que mediante la escritura no sólo se fijan las reglas que afectan a ésta sino que supone un simultáneo afianzamiento de las normas del habla que impedirán los desvíos dentro de la misma. Será muy posteriormente, en el siglo XVIII, cuando, unido al sentimiento de lo nacional, la fijación sistemática de las lenguas alcance su culminación en diccionarios y enciclopedias.

⁵⁰ "La labor intelectual del espíritu medieval consistía principalmente en descomponer el mundo entero y la vida en ideas independientes y en ensamblar esas ideas en grandes y numerosas asociaciones feudales o jerárquicas de conceptos. De aquí la aptitud del espíritu medieval para abstraer toda cualidad en su espontaneidad del complejo esencial de un caso particular". (Huizinga, 1985, p.306).

⁵¹ Herbert Read; *El significado del arte*. [1931]. Magisterio Español. Madrid, 1973, p.123.

⁵² *Arte medieval II; Románico y Gótico*. Col. Fuentes y documentos para la historia del arte. Vol. III. Gustavo Gili. Barcelona, 1982, p.422-426.

Enguerrand Quarton para la realización de un retablo, según instrucciones muy precisas, para la cartuja de Val de Bénédictione (Villeneuve-lez-Avignon). La parte contratante es el señor Jean de Montagnac. El programa iconográfico, de manera simplificada, sería una coronación de la Virgen en el Paraíso, rodeada de santos, vírgenes, ángeles y arcángeles; con el mundo bajo los pies -destacándose las ciudades santas de Roma y Jerusalem-, el purgatorio y el infierno. Curiosamente, además de una detallada descripción iconográfica -el contratante era "presbítero muy versado en Teología"-, de materiales, costes económicos y fechas de ejecución, se puntualizan los textos que han de figurar en cada parte de la obra; así en el Mundo:

"Y saliendo de Roma debe mostrarse el Tiber que desemboca en el mar y que tendrá cierto número de galeras y de naves.

Y, más allá del mar, estará una parte de Jerusalem; sobre todo el Monte de los Olivos, donde estará la cruz de Nuestro Señor y al pie de esta se situará un cartujo orando, y algo más lejos estará el sepulcro de Nuestro Señor y en lo alto un ángel que dice 'Surrexit, no est hic, ecce locus ubi posuerunt eum'.

Y, al pie de dicho sepulcro, habrá dos orantes, a la derecha del valle de Josafat tras dos montañas, en el cual hay una iglesia donde se encuentra el sepulcro de Nuestro Señor y un ángel que dice: 'Assumpta est Maria ad etherum thalamun in quo rex regum stellato sedet solio'; y al pie del sepulcro un orante.

Y, a la izquierda, un valle en el que estarán tres personas, todas de la misma edad, y de las tres surgirá un rayo de sol, y allá estará Abraham saliendo de su tienda y adorando a las citadas tres personas y diciendo: 'Domine, si inveni gratiam in oculis tuis, ne transeas servum tuum, sede, afferam paululum aque et laventur pedes vestris'.

Y, en la segunda montaña, estará Moisés con su pueblo y un joven que toca la cornamusa y allí aparece al citado Moisés Nuestro Señor en forma de fuego en medio de un zarzal, y dirá Nuestro Señor: 'Moyses, Moyses', y Moisés responderá: 'Assum'."

El cambio de las formas de culto religioso privado pretende atender a una nueva forma de relación de los fieles con Cristo: la devotio moderna. Para ello se crean obras como *De imitatione Christi*, conocido popularmente por el nombre de su supuesto autor: Tomás de Kempis⁵³; o el rosario, surgido a principios del XV. Época de herejías, destacan entre las populares, sobre todo, la del Libre Espíritu, así como otras de menor difusión o, cuando menos, no tan atacadas por la inquisición⁵⁴, como los valdenses y el último estertor

⁵³Huizinga (1985, p.323) describe a T. de Kempis como un hombre ajeno al conocimiento de su tiempo, encerrado en el estudio del misterio de la Eucaristía y en la procura de una paz que no halla, lo expresa en una de sus frases: "¡O quam salubre quam incundum et suave est sedere in solitudine et tacere et loqui cum Deo!" (¡Oh, que saludable, que grato y dulce es descansar en la soledad y callar y hablar con Dios!). Como señala Huizinga, es fácilmente perceptible su apoyo en la imitatio, recusando la mística neoplatónica.

⁵⁴Huizinga (1985, p.215-242) señala que el poder presentado por la Iglesia le hace ignorar el grado de ortodoxia que sus fieles guardan en sus prácticas personales. Comenta licencias y degeneraciones como la

de la doctrina cátara o patarina antes de su muerte definitiva. El clero es el monopolizador casi exclusivo del mecenazgo gótico⁵⁵, ya que la nobleza como comitente está todavía floreciente, y como nuevos clientes aparecen en estos días los concejos. Es en este momento cuando se generan las organizaciones gremiales que hoy, una vez finiquitadas por obsoletas, solemos pensarlas erróneamente como represoras y restrictivas de la actividad del artista, siendo en realidad un elemento corporativo protector de los derechos de los profesionales que los integraban. Es también de este momento histórico, y muy relacionado con la institución gremial, la consolidación de la figura del taller⁵⁶ como lugar de aprendizaje legal de un arte y que garantizaban una buena formación elemental, un conocimiento de la tradición y el espaldarazo inicial para ser admitido socialmente como artista. Carecemos de documentos que den testimonio del juicio crítico poseído por el hombre medieval, y ello, no tanto por haberse perdido tales documentos, sino porque al contemplar el arte como un simple oficio mecánico no lo consideraban merecedor de análisis intelectuales escritos, siendo frecuente la consideración del comitente como indiscutible realizador de las obras, ignorando el proceso elaborativo propio del artista⁵⁷.

adoración de imágenes, las burlas plásticas a S. José y los deseos de Jesús de querer casarse con una mujer de raza negra. En el mismo sentido, A. Blunt (1980, p.119) avala lo dicho por Huizinga con la siguiente manifestación: "En la Edad Media, la Iglesia era tan poderosa que podía permitirse una gran tolerancia. Antes de arriesgarse a excluir de su seno a alguno de sus miembros, prefería que las aspiraciones populares se expresaran en el amplio humor de los 'milagros' y en la libertad imaginativa de la escultura gótica. Toleraba la representación pictórica de historias, incluso legendarias o inventadas, con tal de que no atacasen directamente la doctrina o las prácticas eclesiásticas. Durante el Renacimiento prevaleció la misma amplitud de miras. Doctrinas y símbolos del paganismo se incorporaron al cristianismo y la resurrección de ideas clásicas no sólo fue tolerada, sino animada también activamente por la mayoría de los Papas desde Nicolás V hasta Clemente VII. La fusión de ideas cristianas y clásicas era tan íntima que a nadie sorprendió que Rafael pintara a los poetas y filósofos antiguos frente a los teólogos cristianos, cuando decoró una de las salas centrales del Vaticano".

⁵⁵"En los siglos XIV y XV, las Órdenes mendicantes lo hacen estremecer [al arte]; se convierte en tierno y doloroso, como los sermones de los hijos de San Francisco, en patético y realista como el teatro religioso, todo él penetrado del espíritu franciscano". Procede este texto del capítulo de Conclusiones del libro de Emile Mâle (El barroco, 1985, p.434), donde realiza un recorrido histórico sobre las claves ideológicas fundamentales que han determinado, de alguna manera, al arte.

⁵⁶El taller está directamente vinculado con la solución técnica de la pintura de caballete, y es con esta - según P. Zumthor (1989, p.117)- cuando los códigos oral y escrito se disocian; ambos fenómenos en conjunto son síntoma del reciente pero imparable predominio de lo visual y espacial en el mundo occidental.

⁵⁷En este sentido podemos ver el ya citado caso del abad Suger, ¿cuánto había de él en la realización del programa de Saint-Denis?; o el también citado de Jean de Montagnac que condiciona iconológicamente, con una estructura estricta la labor del artista Enguerrand Quarton. En la Enciclopedia de la Pintura y la Escultura de SARPE (Madrid. 1982, vol III, p. 760) se cita otro documento muy interesante, una crónica de la abadía de St. Alban (Inglaterra) del siglo XIII en la que se puede leer: "aquel bajo cuya autoridad se realiza una cosa es quien la realiza", señalando posteriormente que: "La aparente negligencia que hacía que el nombre de un artista casi nunca apareciese vinculado a su obra pone ante nosotros uno de los rasgos del arte medieval y gótico que tal vez nos resulte más difícil de captar: el aparente anonimato de quienes ejercían esa profesión" (...) "La primera conclusión que se hace aparente es que pocos artistas consideraban sus obras como monumentos que habrían de mantener vivos sus nombres a los ojos de la posteridad" (...) "La idea de que el arte podía llegar a convertirse en un monumento personal para su creador no era, al parecer, algo que preocupase, salvo rara vez, a los artistas de la época" (...) "Sólo cabe suponer que la

Obviando lo expuesto en la anterior nota a pie de página por caer en apreciaciones generalizantes hemos de decir -confirmándolo sobre producciones artísticas muy concretas- que la firma puede aparecer ya sobre la superficie pintada hasta límites que resultarían categóricamente imposibles de pensar en el románico. Es el caso de La Piedad de Fernando Gallego (documentado entre 1466 y 1506) (fig.79), del Museo del Prado, por citar un ejemplo cercano; en donde el nombre del autor [FERNANDO · GALLEGS·], aún estando localizado sobre el estéril suelo, lo hace al pie del manto de vivo colorido de una Virgen que asoma una mueca de dolor, atrae con firmeza contra su pecho el arqueado cuerpo de su hijo, que todavía puede pensarse sin haber alcanzado la rigidez. El tamaño de la firma es también sorprendente: si todavía los comitentes -que en actitud de oración cierran por la izquierda la composición triangular- no pueden alcanzar su tamaño real en comparación con las divinas figuras, ¿cómo podemos explicar que la firma alcance tamañas dimensiones, superando ostensiblemente en potencia no sólo a los comitentes sino también la exaltación que surge de sus labios: MISERERE MEI DÑE (Ten misericordia de mí, Señor)?

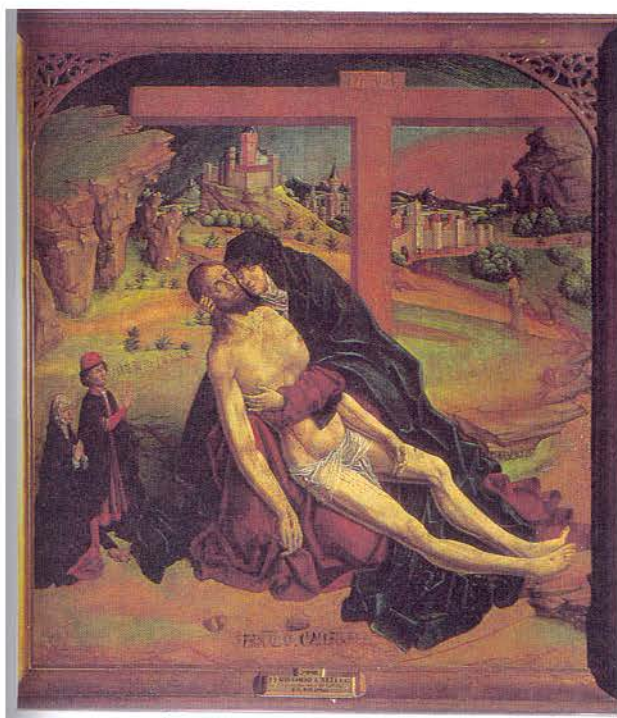


Fig. 79. Fernando Gallego. Piedad. Museo del Prado, Madrid.

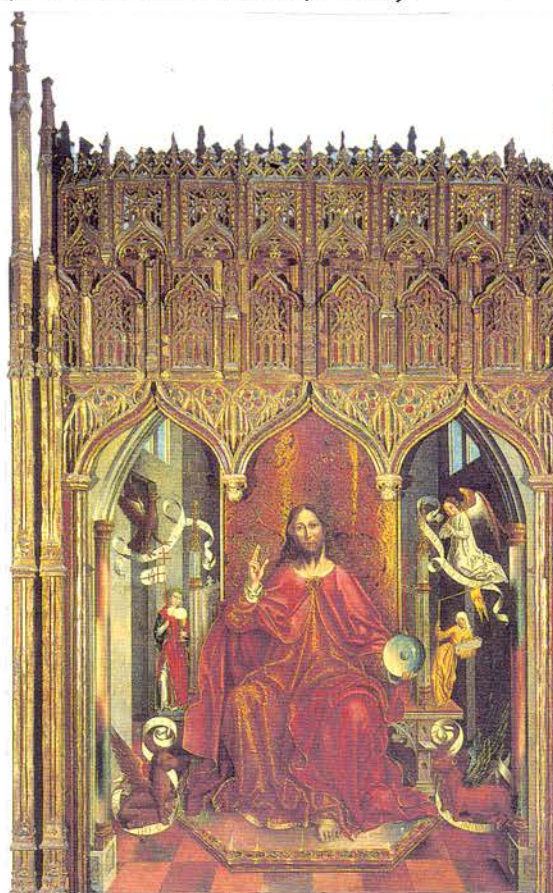


Fig. 80. Fernando Gallego. Cristo bendiciendo. Museo del Prado, Madrid.

inclusión del nombre de un artista en una tumba o en un manuscrito no era sino un acto de presunción -algo así como una pérdida de las buenas maneras-, indeseable tanto para el cliente como para el artista". Aunque estas opiniones sean, como veremos, generalizantes y por ello carentes de apreciaciones particulares, si podemos asegurar que habría que esperar hasta 1435, cuando aparece la obra Della Pittura de Alberti, para toparnos con el primer documento estético que repare en la actividad de los artistas.

Del mismo autor, el majestuoso Cristo Bendiciendo (fig.80), también de la colección permanente de El Prado⁵⁸. Se trata de una maravillosa tabla dividida en su composición en tres partes verticales que se acusan especialmente por dos elementos: el soberbio marco que lo encuadra, del que dos pinjantes acentúan la susodicha división y el rico trono dorado de Cristo la acusa todavía más, encerrando su figura sedente en la amplia región central. Este Cristo entronizado, como un rey de la época, bendice con su mano derecha, al tiempo que con la izquierda sostiene una extraña esfera del Mundo, cristalina, que nos induce a pensar en una hipotética representación del más amplio Macrocosmos. Las fantásticas zonas laterales muestran una imaginativa simetría: en el primer plano de ambas divisiones flotan las representaciones iconográficas de los Evangelistas, mientras que al fondo, saliendo de detrás de del trono del Redentor, se nos muestran dos figuras: en la parte izquierda el armado arcángel triunfante sustentando la bandera enhiesta de la Cruz, que flota gallardamente al viento, y el caliz de la Eucaristía; se trata de la representación de la Nueva Alianza, y es por ello que en la parte de la derecha representa iconográficamente a la Antigua, que Cristo vino a renovar: es una anciana achacosa que sostiene con una mano un asta quebrada del antiguo estandarte, mientras que con la otra mano consigue mantener en inestable equilibrio las Tablas de la Ley mosaica. En ambos casos se acude a la personificación de conceptos que en esta época alcanza gran éxito; de ello da Gombrich cuenta documental, en su obra *Imágenes simbólicas*⁵⁹, de la siguiente manera: "La Edad Media heredó esta moda por la vía de la Psicomauia de Prudencio, en la que las Virtudes y los Vicios libran diversas batallas campales, pero ni Prudencio ni sus ilustradores medievales fueron mucho más allá de poner nombre y rótulo a los protagonistas de sus luchas. (...) en conjunto la epopeya sigue estando más próxima a un diagrama de teología moral que a la escenificación de conflictos psicológicos" y más adelante dirá "Lo fundamental es que en esta tradición concreta rara vez podría prescindir del rótulo o de la filacteria". Pero lo que nos interesa a nosotros, y en lo que repararemos con más detalle, son los citados símbolos de los Evangelistas, y con ellos vemos como se cumple la apreciación gombrichiana del escaso atrevimiento en la personificación, demostrado en ese apoyo en la escritura del nombre, como si la imagen no fuera lo bastante elocuente por sí sola, y es que -siguiendo con el mismo historiador y obra (p.224)- "Por lo general las personificaciones del arte medieval se ven relativamente libres de atributos fuera de los símbolos distintivos que les hace exhibir al objeto de que puedan ser identificadas. En realidad, antes del siglo XIV nada contesta al predominio de la palabra en la alegoría medieval. Se consideraba más efectivo el diagrama inscrito y la figura con rótulo que la encarnación puramente visual de una idea. Fue tan sólo hacia finales de la Edad Media cuando se descubrieron plenamente las

⁵⁸Procedente del legado de D. Pablo Bosch, 1915; con número de catalogación 2647.

⁵⁹1986, p.220-221.

posibilidades de estas elaboradas ilustraciones, y aún así en un contexto literario". El aguila de San Juan, el ángel de San Mateo, el león de San Marcos y el toro de San Lucas se muestran rodeados de filacterias, actualmente de difícil lectura, pero que consolidan el significado de cada personificación.

También en el Museo del Prado podemos encontrar un cuadro colectivo, debido a la factura conjunta de Miguel Ximénez (documentado entre 1466 y 1503) y Martín Bernat (documentado entre 1468 y 1497). El título de la obra es San Pedro y San Andrés y representa a estos dos santos en fructífero diálogo, mientras reposan sobre un banco corrido de bellos torneados góticos. Los nombres de ambos santos todavía pueden leerse en sus auras circulares, lo que hace fácil su identificación, pero a ello también nos ayudan los símbolos iconográficos característicos: las llaves que Pedro sostiene en su mano izquierda y la cruz de madera de Andrés que se eleva sostenida por su brazo derecho. Su actitud dialogante está perfectamente descrita, pues mientras Pedro alza el dedo índice de su mano libre en actitud doctrinaria, Andrés sostiene, con su izquierda, un pequeño pero voluminoso libro. Pero para una localización más precisa de la escena hemos de detenernos a leer las filacterias en las que los artistas han dejado visible a los ojos profanos su rico diálogo. El estado del cuadro presenta fallos de conservación que impiden una lectura completa de dichas filacterias, pero sí suficiente para percatarnos de que la escena trata del Credo latino. Pedro dice:

CREDO EN: DEUM PATRE OMNIPOTENTE

CREATOREM CELUM ET TERR[].

"Creo en Dios Padre omnipotente

creador del cielo y de la tierra[].

Y Andrés responde, o más bien continua:

ET IN [] FILIUM EUM UNICO

DÑM: NRM

"Y en [Jesucristo] su único hijo,

Señor nuestro".

A este respecto hemos de decir que la clave de esta formulación iconológica puede ser hallada en la Explicación del símbolo de los Apóstoles (1256-1257) de Ramón Martí, para el que nosotros aprovechamos la traducción del latín que hemos extraído del texto de documentación, frecuentemente citado en este capítulo, de J. Yarza Luaces⁶⁰, y sobre el que sus comentaristas, Nuria Dalmases y José Pitarch, reflexionan del siguiente modo: "El texto de Ramón Martí presenta en una primera parte el articulado general del símbolo de la fe, con la frase correspondiente a cada apóstol. Dichas frases aparecen en las obras

⁶⁰Vol. III, 1982, p.129-194.

pictóricas y escultóricas de la época por lo que a través de las filacterias que llevan los santos, sin otro atributo, se puede reconocer la identidad de cada uno de ellos". Como vemos todo coincide con lo dicho si salvamos que Ximénez y Bernat en su representación de las filacterias identificadoras añadieron los atributos simbólicos. El texto de Ramón Martí aquí representado es, más o menos, el siguiente:

"Pedro puso el primer artículo, a saber: 'Creo en Dios, Padre omnipotente, creador del cielo y de la tierra'. [/] Andrés puso el segundo, o sea: 'y en Jesucristo hijo único de Él, Señor nuestro'. [/] Juan puso el tercero, es decir: 'que fue concebido del Espíritu santo, nació de María Virgen'. (...)" [/] y, así, hasta completar los once Santos Apóstoles y, con sus sentencias, el Credo, símbolo de la fe cristiana."

Pero sobre estos textos también podemos especular sobre un hecho que puede hacérsenos imperceptible y que Zumthor repara decididamente sobre él, es lo que éste mismo autor, siguiendo a M. Jousse, designa como "manducación de la palabra". El individuo lector de esta época desconoce una lectura silenciosa, desligada de su verbalización sonora, pues ésta no aparecerá hasta hacerse necesaria con el aumento de lectores en la misma sala (bibliotecas, monasterios, etc.). La práctica de la lectura oralizada, lectura no interior, es recogida desde la antigüedad por la mitología en un caso muy concreto. Aconcio, enamorado de una joven ateniense llamada Cidipe, la persigue hasta el templo de Ártemis y le arroja una manzana en la que ha escrito con la punta de su cuchillo la frase "Juro por Ártemis que no me casaré más que con Aconcio". La joven la lee en voz alta, según la citada costumbre, y queda presa de su juramento⁶¹. Tal "manducación", en el caso concreto que estamos estudiando, supondría que con los textos en el espacio plástico se introduciría un aspecto sonoro proporcionado por el espectador, aún cuando, como señala Zumthor⁶², existen gran cantidad de individuos iletrados; para estos la escritura pintada posee significación aún haciéndoseles inaccesible⁶³.

Con la ascensión de las lenguas vernáculas parecen desaparecer de las manifestaciones pictóricas las diversas formas de escritura; la completa desaparición coincide, no casualmente, con el nacimiento del relato novelesco. Vinculado a esto, el arte se hace más naturalista, individualizando personajes y haciéndolos reconocibles por los

⁶¹ Véase la historia completa en Constantino Falcón Martínez (et al.) Diccionario de la mitología clásica. Alianza. Madrid. 1980, p.10-11).

⁶² 1989, p. 134-135.

⁶³ "Para la masa de incultos, la letra trazada es una cosa -como toda cosa creada, significante-, irrefutable pero inaccesible, casi inmaterial, portadora de significantes o de pavores mágicos. Un instinto arcaico se abría paso a través de aquellas creencias: en la Francia merovingia, sobre todo en el Mediodía, en donde los monumentos antiguos subsistían en mayor número, las inscripciones que tenían, los epitafios, se prestaban a las interpretaciones populares maravillosas. (...) Hasta el siglo XIII, por lo menos, en latín o en lengua vulgar, fórmulas de sentencia y de adivinación por el libro, o alusiones a su práctica: el libro es entonces más un objeto ritual que un contenido de escritura". (Zumthor, 1989, p.135).

atributos que exhiben (santos, reyes,...)⁶⁴ o por el claro contexto en que los sitúan; asimismo, el notable incremento de ciudadanos letrados que pueden leer los libros sagrados y otras fuentes literarias de carácter teológico, sumado a la mayor libertad otorgada por las jerarquías eclesiásticas para consultarlas y un deseo generalizado de desechar lo decorativo-ornamental -lo suplementario- del concepto de gusto de la época. Las exigencias de Ramón Llull parecen haber sido alcanzadas, pues este intelectual en su obra *De cómo se maravillan de cuanto hacen los pintores* (c. 1272) denunciaba el desinterés por la escritura, es decir, la cultura en general: "Numerosos hombres vemos, señor, que sienten placer por los bellos libros pintados y por las bellas letras, pero no tienen tanto cuidado de lo que significan las letras en los libros, y por esta razón prefieren embellecer y pintar los libros que aprenderlos y entenderlos"⁶⁵. No será hasta este momento cuando el retrato laico adquiera rasgos individualizadores, desde que, partiendo de esa subordinada posición que es la tímida representación del donante dentro de la magna composición religiosa, evolucionará fundándose como género en sí mismo. En esto mucho tendrían que ver los retratos religiosos, las convencionalizaciones del rostro de los santos, o ese platonismo cristiano reivindicando el verdadero retrato -la vera faz, la vero-niké- de Cristo.

⁶⁴Huizinga (1985, p.223) advierte sobre cómo el hombre medieval empieza a venerar a la autoridad temporal, inaugurando el humanismo posterior, y no duda en apropiarse de las formas plásticas destinadas a la adoración religiosa para expresar su nuevo aprecio. Se trata de un inicio de la sustitución del valor teológico por los valores humanos.

⁶⁵El documento ha sido obtenido de Joaquín Yarza (et al); *Arte Medieval II. Románico y gótico*. Col Fuentes y documentos para la Historia del Arte. vol III. Gustavo Gili. Barcelona. 1982, p.205.

RENACIMIENTO Y MANIERISMO:

I. RENACIMIENTO:

Todos los movimientos artísticos poseen unos lindes difusos, y así también el existente entre mundo medieval y renacentista¹. El primer historiador que supo ver esa ausencia de fronteras entre gótico y renacimiento fue Henry Thode, quien manifestó: "De Giotto a Rafael hay un desarrollo uniforme, basado en una concepción religiosa y del mundo uniformes. La pretensión de separar el arte gótico, que llega hasta el 1400, del renacimiento, que se inicia en 1400 (como todavía suele hacerse en los textos de historia del arte) implica desconocer la unidad orgánica que los implica a ambos"². Quizá el único síntoma remarcable de ruptura con el arte anterior venga dado por el ansia de suavizar las formas abarrocadas en las que había caído el gótico mediante una reflexión sobre la sencillez del clasicismo, según señala Carlos Martínez Shaw al comentar el citado movimiento³. Nosotros preferimos inclinarnos, así, por la postura continuista que también cautivó a Panofsky (Estudios sobre iconología)⁴.

Por otra parte, el cambio de teocentrismo a antropocentrismo, si bien su existencia es indiscutible, podría decirse que no se dió de una forma tan tajante como habitualmente se creía, ya que innumerables manifestaciones del gótico final preludiaban este cambio. Reparando en dicho antropocentrismo, observamos que las definiciones de 'hombre' dadas en la época -de raíz neoplatónica y con ansia de renovación- todavía se anclaban en lo teológico⁵; es el caso de las aportaciones de Ficino o Pico de la Mirandola⁶ y que

¹Al mismo tiempo se ha comprobado que la oposición entre Edad Media y Renacimiento no existe; más bien se trató de un desarrollo y enriquecimiento gradual, acompañado de un sentimiento parecido a lo que llamamos conflicto generacional; los hombres del Renacimiento son producto de la cultura de la Baja Edad Media, pero se revuelven contra esa paternidad, no quieren confesar su deuda, acentúan las distancias y expresan su menosprecio hacia los siglos de oscuridad, los siglos bárbaros, góticos. [/Hoy parece evidente que entre ambos estilos no hubo corte, mutación brusca, sino evolución, de ahí tantas formas híbridas y tanta herencia medieval en todos los terrenos; tradición escolástica, sociedad jerárquica, supervivencias feudales, teatro religioso, etc. De ahí también la dificultad de señalar unos límites cronológicos al Renacimiento; (...). Antonio Domínguez Ortiz; "El Renacimiento español"; del libro El Renacimiento de Antonio Domínguez Ortiz, J.M. Pita Andrade y J. Fradejas Lebrero. Ministerio de Cultura. Madrid, 1978.

²Johan Huizinga, 1960, p.232. A lo dicho por Thode, añade: "Ya no quedaba un fenómeno cultural importante de la Edad Media que no pudiera ser incluido, por lo menos en uno de sus aspectos, en el concepto de Renacimiento. Gradualmente, todo lo que hacia finales de la edad media parecía espontáneo y singular fue extraído de ese contexto histórico para darle un lugar en los orígenes del Renacimiento"; y termina preguntando "¿hubo nunca una Edad Media?". (op. cit., 234).

³Voz "Renacimiento", Enciclopedia Universal Salvat. Salvat. Barcelona, 1969 (Ed. de 1976). Vol 17.

⁴E. Panofsky; Estudios sobre iconología. Alianza Editorial. Madrid, 1979. mientras que en una línea que apostaba por el rupturismo entre ambos estilos se situarían Michelet y Burkhardt (véase a este respecto el artículo de Philippe Goujard, "El Renacimiento. Entre cultura popular y cultura de élite en la edad de oro del humanismo". Historia Universal. Salvat. Barcelona, 1980 (ed. de 1982). Vol VI, p.81).

⁵Johan Huizinga (1960, p.238-242) aporta comentarios claves a esta idea de ruptura entre lo teológico y lo humanista: comenta cómo renacentistas tan poco sospechosos como Petrarca y Boccaccio encuadran sus producciones de manera libre y voluntaria dentro del "servicio a la fe cristiana";asimismo constata la

desatendían la consideración del hombre como ser parlante, testimonial, escribiente, ... ; aun sin negar su interés, sus concepciones neoplatónicas les suponían un freno, un entorpecimiento generalizado, que será denunciado por Alberti en su última obra (*De iciarchia*) al sentirse víctima, ya en su ancianidad, de estos influyentes misticistas. Gombrich en *Imágenes simbólicas*⁷ estudia varias obras con el tema de Tobías y el ángel. El que aquí nos interesa es la de un discípulo (¿) de Baldoninetti y que actualmente se encuentra en San Giovanni Valdarno, Santa Maria delle Grazie. El comitente mandó ejecutar al artista el siguiente texto en latín : "Rafael, sanador, sé conmigo, perpetuamente y, como estuviste con Tobías, se siempre conmigo en mi camino"⁸. Será Alberti el primero que desnude al hombre de sus harapos teológicos para revestirlo de una conciencia de sí anclada en el naturalismo y lo racional; como remarca Anthony Blunt en su libro *Teoría de las artes en Italia (1450-1600)*⁹, Alberti no partió de cero, su camino parte de las ideas pretéritas de Cennino Cennini y Ghiberti. Es entonces cuando el signo deja de ser garantizado por la divinidad y pasa a vincularse al objeto por boca del Hombre; son las descripciones anatómicas de Leonardo, a un mismo tiempo lingüísticas y plásticas. Uno de los primeros textos antropocéntricos del Renacimiento español es la obra de Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, publicado en torno al año 1530, como vemos muy temprano; en él se entrelazan de manera maravillosa una concepción del cuerpo humano como bella urna y la sumisión de todo a su medida¹⁰.

Múltiples podrían ser los ejemplos citables, pero aquí lo ilustraremos con la *Eva Prima Pandora* de Jean Cousin el Viejo (fig.81); en esta obra se entrecruzan las dos mitologías, clásica y cristiana. El cartellino posee un singular rasgo justificativo: tras mostrar desnuda una bella dama plenamente renacentista, con un paisaje igualmente renacentista, se la escuda aludiendo a un personaje bíblico; de una Biblia que es interpretada de un modo humanístico, y por ello se prefieren textos en los que el hombre aparece justificado tanto por sus virtudes como por sus vicios; en este sentido Brueghel pintará la escena de Cristo y la adúltera (fig.82), en la que Cristo, no tan ensimismado como dice el

existencia de personalidades que atacan el espíritu renacentista pero que en su forma de manifestarse son palmariamente renacentistas, como Savonarola, Lutero, Múnzer, Calvino y Loyola; y, al mismo tiempo, el rechazo de lo teológico se formaliza desde actitudes intelectuales respetuosas con lo rechazado y las actitudes insultantes no pasarán de ser "baladronadas de moda".

⁶Citado por E. Panofsky en *Estudios sobre iconología*, cit. supra, p.196-198; Ficino define al hombre como "alma racional que participa de la mente divina y emplea un cuerpo", "Lazo de unión entre Dios y el Mundo". Pico por su parte dirá: "El hombre asciende a las regiones superiores sin descartar el mundo inferior y puede descender al mundo inferior sin desechar el superior".

⁷1986, p.53 y ss.

⁸"Raphael medicinalis, / mecum sis perpetualis, / Et sicut fuisti cum Thobia / Semper mecum sis in via".

⁹Ed. castellana de Cátedra, Madrid, 1990 (2ª ed.). Prólogo y bibliografía de F. Checa Cremades; trad. de J.L. Checa Cremades. Página de la cita, 15.

¹⁰J. Fernández Arenas [et elt.] , 1982, p.53 y ss.

texto sagrado, escribe -en flamenco- "El que de vosotros se halle sin pecado, tire contra ella el primero la piedra" (Jn, 8, 7).

Fig.81. Jean Cousin el Viejo. Eva Prima Pandora. (c. 1538). Museo del Louvre, París.

Fig.82. Brueghel. Cristo y la adúltera. Grabado de P. Perret que reproduce el original de Brueghel.



Volviendo a Alberti, podemos entenderlo como el adelantado a su tiempo, aquél que supo imprimir al espíritu del artista un deseo de conocimiento y consideración, de autoestima intelectual en suma, que le permitirían introducirse en las artes liberales e integrarse, en plenitud de igualdad, en los círculos más elitistas del saber de su momento. Para ello el artista debía estar familiarizado con todas las formas de saber y aún practicarlas a ser posible, pero sin descuidar el arte en el que era especialista. Es también este fascinante intelectual el que revisa las posibilidades de un arte afianzado en lo narrativo y la paridad entre imagen pintada e imagen escrita: "Puedo muy bien quedarme -dice en su *De re aedificatoria*¹¹- contemplando un cuadro (...) con el mismo placer que sentiría leyendo una buena narración histórica, pues ambos -pintor e historiador- son pintores; uno pinta con la palabra, el otro con el pincel" Pero para él, el pintor excelente no habría de recurrir a la palabra para expresarse en el plano pictórico, pues su excelencia está, precisamente, en su elocuencia para expresar visualmente emociones de los personajes mediante los gestos y las expresiones de los rostros. "La función del pintor -reflexiona Alberti en su *Della Pittura*¹²- consiste en circunscribir y pintar sobre una tela o pared determinadas, mediante líneas y colores, la superficie visible de algún cuerpo, de suerte que, visto a una cierta distancia y desde un determinado ángulo, lo representado aparezca en relieve y tenga la apariencia de cuerpo". Y, más oportunamente con lo aquí expuesto, en su *De re aedificatoria*¹³: "Los artistas de la antigüedad sostenían con razón que la naturaleza, artista soberana de la invención de formas, era siempre su modelo. En consecuencia agruparon, con el único límite de sus posibilidades, las leyes con que ella operaba en sus producciones e introdujeron estas leyes en sus estilos de construcción" (fig.83). Y así también piensa Leonardo da Vinci: "El buen pintor debe pintar, sobre todo, dos cosas: el hombre y las ideas del espíritu humano. Lo primero es fácil, lo segundo difícil, porque las ideas no se pueden expresar más que con los gestos y los movimientos de los miembros"¹⁴. Este artista será el máximo defensor de la excelencia de la pintura sobre la poesía, apoyándose en los conceptos de veracidad con respecto a la naturaleza y en la materialidad de su producto final; en esta defensa realiza el siguiente comentario: "Inscribid en cualquier lugar el nombre de Dios y colocad enfrente una persona que lo represente, veréis cuál de los dos será más

¹¹*De re aedificatoria*, lib.VII, cap. X. Aquí la hemos obtenido de Blunt, 1980, p.23. .

¹²Extraída aquí de Blunt, 1980, p.25.

¹³*De re aedificatoria*, libro IX, cap.V. Extraído aquí de Blunt, 1980, p.30.

¹⁴Leonardo -según nos comenta Blunt (op. cit., p.48)- aconseja observar atentamente a los mudos en su expresión exagerada; aun cuando se declararía fiel a la vigente teoría del *Decorum* (p.48 y 130) que cuida la adecuación entre los gestos, rango social y contexto en que se halla el personaje representado. Giuio da Fabriano, en su *Due Dialoghi*, reivindica para la consecución de la belleza una dialéctica entre claridad y evidencia (p.120)

respetado"¹⁵. He aquí la palmaria demostración de cómo el hombre se configura en medida del mundo; frente a los antiguos símbolos verbales -el Verbo inicial- el hombre inaugura su toma de conciencia del poder de sus propios relatos. Pero éste será el pensar de los hombre punteros del de su época, pues las antiguas ideas muestran todavía una vigencia solapada. Figino y Possevino prefieren acudir, en su defensa de la pintura sobre la poesía, a conceptos como el de utilidad -que entronca en el de imitación perfecta- o el de moralidad, indispensable en toda pintura -¿es esta una influencia tridentina?-, mientras que la poesía puede permanecer en cauces meramente estéticos.



Fig.83. Bramantino. La Virgen y el Niño. Milán.

"Las 'cosas' representadas en ciertas pinturas religiosas respaldan o construyen el significado. La luz que penetra por la ventana del templo en la Anunciación de Friedsam

¹⁵Blunt, 1980, p.39-40.

constituye una metáfora de la Inmaculada Concepción, y los dos estilos del edificio otra del Antiguo y el Nuevo Testamento. Aun cuando sería deseable contar con más pruebas de que se encargó que fueran pintados estos símbolos y metáforas, no cabe duda de que los cuadros religiosos incorporan verdaderamente cosas en calidad de símbolos. Por algo ciertamente Botticelli representó al Niño Jesús bendiciendo las uvas y el vino, los símbolos de la Eucaristía y las filacterias con citas de las Escrituras atestiguan que los árboles del fondo de la Madonna de Berlín constituyen deliberadamente símbolos¹⁶. En esto coincide - el mismo Gombrich lo señala- con Panofsky. Esto recuerda bastante a lo dicho sobre Fernando Gallego en el capítulo dedicado al arte gótico.

En religión se acude a las fuentes del primer cristianismo y la patrística; el humanismo pretende restaurar los valores considerados aprovechables del paganismo. Así en arte, muchos de los temas mitológicos clásicos fueron adaptados frecuentemente al lenguaje plástico teocéntrico medieval. Panofsky¹⁷ certifica esto y cita la frecuente impostación de Orfeo como el David bíblico, o las labores de Hércules como metáfora de la acción salvífica de Cristo (esta idea ya fue emitida cuando citamos a Cousin el Viejo y a Brueghel). "Fue privilegio del Renacimiento mismo reintegrar los temas clásicos a los motivos clásicos después de lo que podría llamarse una hora cero"¹⁸. El hombre del Renacimiento, como señala Richard Ketchum¹⁹, pierde la esperanza de edificar su sistema de conocimiento cimentándolo en los dogmas de la Iglesia y vuelve la vista a la Antigüedad clásica, donde yacía para ser retomado "un conocimiento pseudocientífico" y que, con su análisis y revalorización, supondría un excelente basamento para sus deseos de especulación científica; esta misma idea es resaltada por Gombrich²⁰ que ve en la recurrencia a la mitología una forma inicial de elaboración de esquemas conceptuales alternativos a los establecidos por la teología medieval. Gombrich elabora una atractiva comparación didáctica entre las obras del pintor griego Epinetrón de Eretria y de Rubens; aunque nos alejemos, por ambos lados, de la época que estamos tratando, no podemos dejar de mentarla aquí, ya que expresa de modo muy coherente y con gran pertinencia un fenómeno de extraordinaria importancia en el futuro y que nace en el momento que estamos

¹⁶Gombrich, 1986, p.25.

¹⁷1979, p. y ss.

¹⁸"Los paganos atribuían la máxima belleza a su falso Dios Apolo, de manera que la usaremos para Cristo Nuestro Señor que es el varón más bello; y de la misma forma que representaban a Venus como la mujer más bella le daremos los mismos rasgos a la imagen de la Santa Virgen Madre de Dios". Alberto Dürero. Citado por Panofsky en Estudios sobre iconología, cit. supra. p. Del mismo modo Emile Mâle en el Capítulo conclusivo de su obra El Barroco (p.434) nos dice: "El Renacimiento italiano le devuelve la serenidad, pero ocultando los lados dolorosos del cristianismo. El arte, entonces, reviste el Evangelio con las hermosas formas de Grecia; deja caer, por un instante, que no es la 'caridad' de Pascal, sino la 'belleza' de Platón lo que constituye la última palabra del mundo".

¹⁹19, p.21.

²⁰1986, p.219.

estudiando. Ambos recurren a procesos de conceptualización basados en la atribución de conceptos a personas -y de sus relaciones de parentesco- característica básica de la fundación mitológica, en el segundo tal juego nos es ofrecido con mayor evidencia que en el primero aún cuando se fundamente en la, hasta cierto punto rigurosa, inscripción de sus nombres: "(...) la pintura [con el tema de la boda de Armonía] podría representar cualquier boda. Sin rótulos nada diría. Necesita del texto más que Rubens". ¿Dónde se encuentra la diferencia que impide en la actualidad el uso de rótulos?. Desde la negación del atavismo gótico, pues el Renacimiento está consolidando la idea de progreso en todas las facetas de la producción humana, y así también en el arte: el artista ha conseguido progresar en sus formas de representación (perspectiva, realismo, apoyo en nuevas técnicas y procesos, observación directa de la naturaleza, etc.) lo que le evita el suplemento verbal en la obra plástica. Por otra parte la difusión de la obra en un contexto intelectual por lo general muy definido, y del que el artista comenzó a formar parte en igualdad de condición, supuso que aquellos aspectos enigmáticos que hoy podamos ver en las obras, en su época no lo fuesen tanto para sus espectadores coetáneos; un ejemplo pudiera ser una obra tan colmada de símbolos como *La flagelación de Cristo*, de Piero de la Francesca. El artista del renacimiento consideraba al texto en el espacio plástico como un suplemento absurdo, una redundancia²¹, pues el comitente que era -o se tenía- por perfecto cortesano a imagen del ofrecido por Baldasare Castiglione -"l'uomo universale y completo"²²- conocía perfectamente el tema representado²³ y el propio artista se consideraba lo suficientemente capaz de representar de manera reconocible las escenas más complicadas sin recurrir a ningún tipo de texto. Incluso en temas en los que la palabra podría pensarse como la protagonista excepcional e inexcusable como en la Creación o en la Anunciación -ambas no son sino fecundaciones por la palabra divina- el texto era omitido. En el caso de la Anunciación, el artista mostraba una elevada preocupación intelectual por la expresión fidedigna de los tres misterios principales: misión angélica, saludo angélico y coloquio angélico. Así M. Baxandall²⁴ especifica el rigor del artista ante especificidades tan concretas como las partes del coloquio angélico: *conturbatio*, *cogitatio*, *interrogatio*, *humiliatio*,

²¹Recuérdese lo ya dicho en el capítulo sobre el arte gótico de la mano de Gombrich (1986, p.224): "En realidad, antes del siglo XIV nada contesta al predominio de la palabra en la alegoría medieval. Se consideraba más efectivo el diagrama inscrito y la figura con rótulo que la encarnación puramente visual de una idea. Fue tan sólo hacia finales de la Edad Media cuando se redescubrieron plenamente las posibilidades de estas elaboradas ilustraciones, y aun así en un contexto literario"

²²Ketchum, 19, p.

²³El hombre culto renacentista debía poder conocer el asunto y el significado de los cuadros, además de mostrar su fino criterio formulando apreciaciones estéticas sobre las obras, aunque eso sí, la temática en ellas representada estaba fuertemente convencionalizada. (Véanse a este respecto las consideraciones de Michel Baxandall en su obra *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. 1978, p.56).

²⁴1978, p.70-79.

Fig.84. A. Durer, Melancolía. 1514, Guildhall Library, Londres.



meritatio. En los casos en los que la palabra aparece veremos que se da como ingenioso juego de palabras, críptico, y que preludia la posterior fascinación barroca por esta figura. Como alternativa a la palabra escrita sobre el lienzo, el artista de entonces recurre -como ya hemos señalado más arriba en palabras de Leonardo- a la representación de las ideas mediante la disposición de sus figuras en posiciones y gestos convencionalizados (fig.84). En arte son así recuperados, mediante esta rica mirada, los temas mitológicos, fenómeno cuyo movil ideológico, aparte del que acabamos de citar como de conceptualización alternativa, es muy debatido: Panofsky suponía una cristianización de modelos paganos, mientras que, en la actualidad, Victor Nieto Alcaide²⁵ prefiere considerarlo como un proceso de secularización de lo cristiano. Contemplando obras como la de Cousin el Viejo no dudaremos en decantarnos por la postura del español.

Como ya hemos señalado, perspectiva histórica y perspectiva óptica nacen simultáneamente, a un nuevo concepto espacial que vincula los objetos a un lugar efectivo, temporalmente definido, a la vez que los individualiza analíticamente. Aquel tiempo 'sin tiempo' medieval será conceptualizado, descubierto como tiempo fugaz e histórico, sólo cuando se inicien los procesos de descubrimiento y restitución para la cultura occidental de aquel olvidado contexto cultural clásico que lo había precedido. Esa conciencia del ser como individuo histórico, unida a su propia contextualización como ser en el mundo, como ser natural, y la nueva relación con la religión marcada por la libertad y la tolerancia configurarán el espíritu humanista.

Se pugna por expresar lo emotivo, conociendo al espectador, pero de forma muy concisa. Wolfflin en *El arte clásico*²⁶ llega, por ello, a hablar de un predominio en el Cinquecento, de una cierta monotonía del goce visual al rechazar, como espíritu de época, la diversidad. Las figuras alegóricas fueron progresivamente desposeídas de sus atributos hasta hacerlos casi inidentificables²⁷. Ropas, adornos, arquitecturas, aun cuidándose su elección, aparecerán desprovistos de ostentación; sin embargo, los modelos serán seleccionados cuidadosamente, rechazándose aquellos que parezcan vulgares o de baja condición²⁸. El elaborado concepto que se tenía del hombre impedía la representación no sólo de tipos imperfectos sino también de la individualidad, en lo posible, y cuando se realizaban retratos eran destacados los rasgos majestuosos del sujeto al tiempo que se eliminaban los imperfectos, potenciando así su dignidad²⁹. Morris Bishop en su texto sobre

²⁵1980, p.36.

²⁶1982, p.237-238.

²⁷Wolfflin, 1982, p.256.

²⁸Wolfflin, 1982, p.251-253.

²⁹Wolfflin, 1982, p.249-250. Vasari dice de Miguel Angel, tras haber realizado el retrato de Tommaso de Cavalieri: "no hizo antes ni despues el retrato de ninguna cosa, porque aborreía ejecutar una imagen que se pareciese a un modelo vivo, a menos que este modelo fuera de extraordinaria belleza".

Petrarca³⁰ inserta un párrafo de este escritor renacentista en el que, tras proponer una visión escéptica -característica fundamental del "uomo universale"-, exceptúa la posibilidad de aplicarla a especies religiosas para no caer en sacrilegio. Un poco transversalmente, Victor Nieto Alcaide³¹ señala: "Es en las representaciones de 'hombres ilustres' donde el problema de la figura encuentra un campo de desarrollo adecuado al verificarse la identificación de su referencia real y el valor del 'tema histórico' que representan" (fig.85).

La proliferación de humanistas merced al mecenazgo y la difusión acelerada de la imprenta por el continente acelera todos los procesos.

Michael Baxandall³² reconstruye los motivos que movieron al comerciante florentino Giovanni Rucellai a emplear sus ganancias en obras artísticas: por satisfacción personal, porque sirven a la gloria de Dios, al honor de su ciudad y lo conmemoran a él mismo, considerándolo además motivo excelente para gastar su dinero. Retratos de donantes, como el de Federico de Montefeltro, en la conocida Madonna de Piero della Francesca, o el de Francesco Gonzaga en La Madonna della Victoria de Mantegna, más que constatar el agradecimiento de los comitentes hacia la divinidad, nos muestran el prestigio social que poseen³³. El hombre adquiere autonomía plástica; ya no es simple figurante dentro de la escena religiosa. Asimismo este novedoso género obtiene un uso funcional: el retrato de esponsales, en el que se insertarán datos como la fecha de ejecución de la obra y la edad del retratado. Paralelamente supone la posibilidad de trascendencia en el mundo de lo más definitorio de la personalidad del individuo, y la cita cronológica visible lo encasillará en su preciso momento histórico, como la fecha en los libros de bautismo o en los enterramientos³⁴.

Pero la imitatio, merced a la elevada autoestima que de la cultura que tiene el hombre formado de la Europa enriquecida del XVI, alcanza progresivamente y de forma consciente a todos los niveles de la cultura. Con respecto al lenguaje, Juan Plazaola en su Introducción a la Estética³⁵ nos dice: "La nueva cultura renaciente alcanza una luminosa conciencia del valor estético del lenguaje, y en esa conciencia se resolvieron las viejas polémicas sobre el uso de la lengua vulgar; de ella tomó impulso la fortuna de la Poética de Aristóteles". Con esto coincide Gombrich quien resalta como las categorías del lenguaje coinciden con las categorías del mundo³⁶. En el caso español, la dominación y buen

³⁰En la ya citada obra de R. Ketchum, p.28.

³¹1980, p.83.

³²1978, p.16-17.

³³V. Nieto Alcaide, 1980, p. .

³⁴Sobre todos estos aspectos se detiene Michel Butor en su libro *Les Mots en la Peinture*. Skira. París. 1969, p.40-45.

³⁵1991, p.68.

³⁶Como vemos el famoso dicho de Wittgenstein "Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo" debe mucho a Aristóteles.

Fig.85. Nicholas Hilliard. Lady Carter, Mrs. Holland. 1593. Miniatura. Victoria and Albert Museum, Londres. Alrededor de la cabeza, en el fondo azul ultramar existe un texto inapreciable en la reproducción adjunta, escrito en caligrafía con pintura amarilla oscura, que reza: "Ano Dni. 1593. Actatis Suae · 26"



gobierno de tan reciente como vasto imperio, obliga al desarrollo de un análisis de la lengua para implantar una legislación que la fije; así se desarrolla la Gramática. Fray Hernando de Talavera, confesor de la reina Isabel la Católica, con excelente visión de futuro no duda en declararle a esta tal funcionalidad al serle presentada la realizada por Nebrija³⁷. Ya Aldrete había remarcado la determinación que ejerce el poder político sobre el lenguaje. Sobre los intentos regulativos de las lenguas vulgares son destacables, en España, la ya citada Gramática Castellana (1492) de Nebrija (1441-1522), y la de Juan de Valdés (1488?-1541) con su Diálogo de la lengua (1535) -que se enfrentará con Nebrija aun sin haberlo leído, aduciendo en su contra no haber más que una edición de su Gramática, por ser andaluz, y haber sido realizada para las damas de la corte. Juan de Valdés propone una lengua castellana ampliada, ignorante de raíces latinas y aceptando el uso popular (apuesta decididamente, por ejemplo, por los refranes) frente a la cuidada búsqueda filológica realizada por Nebrija. Y, de idéntico modo, la religión se fortalecerá como elemento doctrinario del imperialismo castellano, perfectamente perceptible en La Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado (fig.86).

En el ámbito italiano ha de ser destacada la Gramática toscana de Bembo; mientras que en Francia Rabelais³⁸ luchará para que los eruditos reparen en la cultura popular. : En el renacimiento culmina la pasión por la retórica, y, por ende, de cualquier práctica lingüística normativizada, siendo ahora cuando la institucionalización pedagógica -la enseñanza por el lenguaje- comienza a atisbar en puntos muy concretos un cierto talante democrático, y el discurso lógico-gramatical inicia su andadura sustituyendo, y destruyendo, el antiguo metafísico medieval³⁹. Walter J. Ong aporta en *The Presence of the Word*⁴⁰ un breve pero efectivo repaso de cómo la escritura es entendida en los siglos XVI y XVII en el contexto

³⁷Ramón Menéndez Pidal da constancia de este hecho en "El lenguaje del siglo XVI" en la revista Cruz y Raya, nº15, IX, 1933, y que nosotros conocemos y referimos a través de la obra de Jaime Siles, *El barroco en la poesía española*. 1975. p.43. Las palabras atribuidas a Fray Hernando son las siguientes: "Después que Vuestra Alteza meta debajo de su yugo muchos pueblos bárbaros y naciones de peregrinas lenguas, y con convencimiento aquellos tengan necesidad de recibir las leyes que el vencedor pone al vencido, y con ellas nuestra lengua, entonces por esta arte gramatical podrá venir el conocimiento de ella, como agora nosotros aprendemos el arte de la lengua latina para deprender el latín."

³⁸François Rabelais en el prólogo a su *Gargantúa y Pantagruel* (Orbis / Bruguera. Barcelona, 1984, p.15. Trad. de Teresa Suero y José María Claramunda) menta al perro de Platón (Libro II de la República) que se afana en devorar el tuétano del hueso, aconsejando idéntica fruición a sus lectores: "Según este ejemplo, os conviene ser mesurados para gustar, sentir y estimar estos bellos libros, graciosos por fuera, ligeros en la persecución y osados en el encuentro; luego leyendo con curiosidad y meditando frecuentemente, quebrad el hueso y chupad la sustanciosa médula- es decir, lo que yo entiendo por esos símbolos pitagóricos-, con la esperanza cierta de llegar a ser esforzados y prudentes bajo el influjo de la lectura, porque en esta hallareis otro sabor y una doctrina más honda, que os revelará sublimes sacramentos y misterios horrendos, tanto a lo que atañe a nuestra religión como en lo referente al estado político y a la vida económica".

³⁹Las presentes ideas han sido tomadas de Julia Kristeva, del capítulo 12, *Humanistas y gramáticos del Renacimiento*, de su libro *El lenguaje, ese desconocido*. Introducción a la lingüística. [1969]. Fundamentos. Madrid, 1988, p.148-160.

⁴⁰University of Minnesota Press. Minneapolis. 1981, p.63-68.

Fig.86. La Virgen de los Reyes Católicos. 1490. Museo del Prado, Madrid.



del habla inglesa. En este ámbito, en 1568, Thomas Smith escribe, todavía en latín, una ortografía inglesa en la que arroja la idea de que la escritura es una pintura del conjunto de características que asimila el mundo fónico al mundo de la visión; el año siguiente John Hart en otra obra gramática habla de pintar la voz mediante letras y un siglo más tarde, en 1668, la obra de John Wilkins *An Essay towards a Real Character and Philosophical Language* elogia igualmente la escritura como un maravilloso hallazgo visual y espacial todavía no considerado en su total magnitud. La importancia de los estudios filológicos para el desarrollo intelectual de la época es fundamental; a este respecto nos dice Abbagnano⁴¹: "Sin la investigación filológica no hay, propiamente hablando, humanismo, porque no hay sino una actitud genérica de la cultura clásica que puede encontrarse en todas las épocas pero que no caracteriza ninguna"; amplíemos esta idea con un breve pero atinado texto de Ph. Goujard: "Vinculada al retorno de las lenguas clásicas, la filología permitió el descubrimiento de la Antigüedad. En la promoción de las nuevas actitudes intelectuales y de los nuevos valores, este fenómeno desempeñó un papel más importante incluso que el descubrimiento de nuevos mundos, aún cuando este conocimiento impulsó el desarrollo de la cartografía y de la geografía en todos los países europeos, especialmente en Alemania, donde Kremer (Mercator) modificó las técnicas de representación cartográfica.(...) La filología desarrolló, más que otras disciplinas, el espíritu crítico; aplicado primero sólo a los manuscritos, posteriormente se extendió al conjunto de los conocimientos"⁴². Este mismo autor al tiempo que señala lo restringido del movimiento humanista, dice al respecto de los supuestos avances atribuidos a la imprenta: "En el extremo opuesto, el ejemplo, demasiado particular pero sin duda significativo, de las bibliotecas de Amiens muestra el éxito continuado de las obras medievales tanto en el dominio religioso (gran importancia de los libros de horas) como en el profano (las novelas de caballería, por ejemplo). No hay por qué sorprenderse: la cultura del Medievo seguía tiñendo mentalidades. En este campo el papel de la imprenta fue ambiguo: difundió tanto los escritos humanistas como las obras medievales"⁴³.

En resumen, podríamos decir que se produce una progresiva omisión de textos en el espacio plástico renacentista que bien pudiera deberse preferentemente a una preocupación naturalista: El habla no es visible y una idea de representación espacial científica, basada en la perspectiva lineal, que rompe con lo artificioso. "No reconstruyen el mundo sino que lo registran por los sentidos" (R. Huyghe)⁴⁴. En el renacimiento el arte se ancla en lo bello, su

⁴¹Nicolás Abbagnano; *Historia de la filosofía*. Tomo II: *La filosofía del renacimiento*. La filosofía moderna de los siglos XVII y XVIII. Ed. Montaner y Simón. Barcelona. 2ªed. 1978. Trad. de Juan Estelrich y J. Pérez Ballestar.

⁴²Philippe Goujard; "El renacimiento. Entre cultura popular y cultura de élite en la edad del humanismo". *Historia Universal*. Salvat. Barcelona, 1980, ed. de 1982, p.83.

⁴³Ph. Goujard; op. cit., p.86.

⁴⁴R. Huyghe; *El arte y el hombre*. Planeta. Barcelona, 19 , p.342.

búsqueda es un proceso de localización de la belleza visible y natural; evidentemente la voz es invisible y su representación plástica mediante un texto escrito sería entendido como impostura y antinatural, como artificio. El artista renacentista pinta lo que ve (Flandes) o lo que sabe (Italia)⁴⁵; ambos tipos de expresión de lo real niegan la posibilidad de introducir textos en su espacio plástico excepto que ello sea exigencia del comitente, en cuyo caso tal escrito atendería a una función informativa muy concreta:

- nombre concreto del retratado para que fuese reconocible en exhibiciones públicas por aquellos que no lo conocían.

- edad del retratado.

- mensaje propagandístico dentro del ámbito religioso o adoctrinamiento moral típico renacentista

- exigencias de la realidad: otro lugar en el que el artista renacentista puede aprovechar para introducir textos es en los edificios y monumentos que representa en sus obras⁴⁶.

- Uso de emblemas. Es en esta época cuando se inicia el gusto por la empresa (o impresa) dentro de la nobleza en niveles de distacción ociosa: "La combinación de una imagen y un lema escogido por un miembro de la nobleza no solía ser ingeniosa, sino las más de las veces un acicate para el ingenio de los demás"⁴⁷. Gombrich⁴⁸ ve en esta manifestación plástica una persistencia del didactismo medieval desplegando su estrategia de personificación moral y del que es representante privilegiado Cesare Ripa, así lo comenta el investigador inglés: "El tono general del prefacio de Ripa prueba que para él el arte de idear personificaciones pertenece -como él hubiera dicho- al *genus* de los recursos retóricos. Algunas imágenes 'persuaden entrando por los ojos, otras mueven a la voluntad mediante el uso de palabras'. [/] De haberse preguntado podría haber apelado a la antigua tradición pedagógica que insiste en que la demostración *ad oculos* es de efecto más duradero que cualquier instrucción verbal. Se resume en los famosos versos del *Ars Poética* de Horacio:

seguis irritant animos per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.

⁴⁵Citando a V. Nieto Alcaide. *El Renacimiento*. 1980. p.54 y ss.

⁴⁶"La lengua y los nombres forman un compuesto híbrido de italiano, latín y griego; los edificios descritos son de estilo antiguo; los monumentos están cubiertos de inscripciones latinas o griegas o de jeroglíficos que el autor transcribe y explica laboriosamente; cada ceremonia está dedicada a un dios o a una diosa clásica". (Blunt; 1980, p.55). Blunt introduce este comentario al hablar de la obra de Fra Francesco Colonna, *Hypneromachia Poliphili* (1467- publicada en 1499).

⁴⁷Gombrich, 1986, p.46. El mismo Gombrich (1986, p.45) nos informa de un ingenioso caso del empleo plástico del juego de palabras y que extrae de Vasari. Rafael diseña una fachada para "un tal Battiferro" y que será ejecutada por el artista Vicenzio da San Gimignano; el juego de palabras del apellido del propietario de la casa -traducible por 'bate hierro'- lleva a realizar una composición en la que los Cíclopes están batiendo el metal con el que forjarán el rayo de Júpiter y un Vulcano elaborando las flechas de Cupido.

⁴⁸1986, p.228-232.

(lo que entra por el oído conmueve el espíritu con menos fuerza que lo que se pone ante el ojo fidedigno)". (p.232).

En fechas posteriores aparecen detractores del pensamiento simbólico y alegórico, el recurso al jeroglífico; G. Vico (1660-1744) propone como sustitutivo el pensamiento metafórico y algo más tarde Kant (1724-1804), negando las posibilidades de un pensamiento intuitivo promueve su suplantación por el espíritu discursivo.

No es casual que desaparezcan los textos casi al tiempo que la aplicación de oro en los fondos, y también de los pigmentos extremadamente caros, ya que el artista consigue narrar lo suficiente con su consumada técnica, pericia señalada por Alberti en su tratado sobre la pintura. El uso de dorados sería la negación de la nueva pintura, producción de formas incontroladas, perturbadoras y negadoras de lo racional. Evidentemente, el espacio de los fondos de los cuadros renacentistas ya no se prestaba demasiado bien a florituras con textos; esos fondos que desde una consideración neutral, casi telón, evolucionarían hasta complicados efectos paisajísticos. Este desarrollo gradual refleja perfectamente la apertura neoplatónica, investigadora de los fenómenos naturales negando así la posibilidad al aristotelismo dominante hasta ese momento⁴⁹. El texto si aparece será en lugares donde éste es natural que figure: cartellinos de todo tipo, edificios y ruinas, objetos de orfebrería representados, etc.

⁴⁹Richard Ketchup (op. cit., 19 , p. 95 y ss.) constata un movimiento de rechazo de lo simbólico toda vez que el renacimiento se asienta y, estudiando las obras de van Eyck, Miguel Ángel y Piero della Francesca, expone cómo es pensada y representada la nueva noción de paisaje.

II. MANIERISMO.

La supuesta crisis llamada Manierismo no es más que un camuflaje de la verdadera crisis que surcó transversalmente todo el Renacimiento⁵⁰, y no sólo el Renacimiento, ya que el Manierismo es potencialidad latente en cada época que sabe mostrarse en el momento adecuado, pero evitando, tanto en su latencia como en su exteriorización, ser entendido como arte degradado o decadente. El verdadero estado de la época fue registrado por M^a Luisa Caturla quien supo precisarlo y restituirlo en su debida consideración. "La angustia de las 'épocas inciertas' está precisamente en que ignoran que son de 'transición'; no saben dónde van, ni si hay, como a fines del XVI al límite, una regeneración, o si lo que aguarda es, como al final del mundo antiguo, un fenecer de la cultura y tras él han de extenderse otra vez 'largas edades oscuras'"⁵¹. Mas lo que ahora debemos estudiar no es un espíritu constatable en su generalización sino el momento clave del manierismo del siglo XVI; un movimiento que se extendió con celeridad por Europa occidental pero vinculada siempre con su espacio de florecimiento: Italia. Hauser parece inclinarse en el ámbito italiano, más que por unos artistas concretos que nacen, por así decirlo, dentro de estas ideas, desarrollándolas y perseverando en ellas hasta su desenlace final, a unos artistas que circunstancialmente y en un período muy concreto de sus vidas, se acercan a este movimiento para dejarlo cuando lo creen necesario, evolucionando hacia otra idea; es el caso de "Rafael, Miguel Angel, Tiziano, Correggio, y quizá también Sodoma" que atraviesan a lo largo de sus vidas tres movimientos: un renacimiento que parece agotarse, el dinámico, complicado y vertiginoso manierismo y, por último, el exuberante y excesivo barroco.

De Italia parten las corrientes que alcanzarán su eminencia -según A. Hauser⁵²- en la escuela de Fontainebleau en la Francia de Francisco I, el denominado 'manierismo internacional' de los círculos de los Países Bajos, Praga y Munich, y el español nucleado en torno al Greco. De cada uno de estos focos aglutinadores pueden ser resaltados ciertos artistas prominentes: así, el escultor Jean Goujon y el pintor François Clouet en Fontainebleau, Peter Brueghel el Viejo, Antonio Moro y Lucas van Leyden en Flandes, y en España, aparte del genial e incomprensido Greco, un Berruguete -hasta cierto punto dudoso, como resalta Hauser- o Sánchez Coello⁵³.

⁵⁰ Así nos lo dice Hauser: En todos estos autores [Friedlander, Dvorak, Huizinga] se manifiesta la sospecha de que la idea de Renacimiento como una época de seguridad absoluta es una idea errónea y de que hay que buscar en el Renacimiento el mismo origen de la crisis subyacente" (en *Pintura y Manierismo*. Guadarrama. Madrid, 1972, p.13-14).

⁵¹ M^a Luisa Caturla. *Arte de épocas inciertas*. Arbor. Madrid, p.12.

⁵² Hauser, 1969, p.215 y ss.

⁵³ Citamos aquí exclusivamente a los manieristas propiamente españoles, pero como resalta Hauser, las figuras manieristas por excelencia en España, independientemente de su calidad, son italianos que atraídos por las costosas labores decorativas de Felipe II para El Escorial, acudiendo por propia iniciativa o bien solicitados por la corte; entre ellos hemos de mencionar a pellegrino Tibaldi, Luca Cambiasso y Federico

El Manierismo -nos lo dirá bien María Luisa Caturla- es borde⁵⁴, es la pérdida de la superficie ordenada simple y racionalmente para proponer en sustitución otra basada en una red cuadriculada rígidamente ilimitada como en la actualidad podemos ver en las formas escultóricas cubiculares de Sol LeWit. Sus figuras son como los vértices que construyen esa red: indiferenciados protagonistas; así esta autora nos dirá al hablar de las composiciones del Miguel Angel mas manierista: "En los conjuntos hay un hacinamiento de formas angustioso, y componer, para el artista es encaje y ajuste, labor de taracea. No se representan los gestos que la acción precisa o la situación acarrea, sino que los pide el hueco o campo disponible para ser colmado"⁵⁵.

Wolfflin atribuía la creación del Manierismo a una negligencia de Miguel Angel⁵⁶. Anthony Blunt ve en este mismo artista, más concretamente en el conjunto de su producción, algo que se desarrolla ya desde dentro de esta corriente y lo considera como "forma trágica y mística" de ella, fruto de esa corte romana en la que vive; este mismo autor ve en Vasari otra línea diferente a la de Miguel Angel, una "versión aristocrática de un estilo adaptado a la corte de los Medicis"⁵⁷. Es este esteta del XVI -con bastante licencia- quien construirá un ambiente espiritual adecuado a las ideas de elegancia, suavidad y afectación que imprimirán todas las producciones artísticas del momento y en especial en esa recién restaurada corte medicea, ahora rencorosamente autocrática. Sus elogios al ojo y a la mano⁵⁸ se encuadran dentro de su propuesta por la teoría de la gracia, en una línea que partiendo de teorías platónicas y neoplatónicas renacentistas tendrá su continuidad en el clasicismo antirrocalla del XVIII, y con esta genealogía evitamos cualquier adjetivación barroca del manierismo. En su Alegoría de la Inmaculada Concepción (fig.87) Vasari acude a la estructura serpentinata propia de la época, y dividiendo el cuadro en dos partes, sitúa en la superior a la inmaculada rodeada de putti, los situados más al exterior, a ambos lados, sostienen cartelas: QVOS EVE CULPA DAÂVI MARIE GRATIA SOLVIT. En la parte inferior, los condenados, de toda clase social -igualitariamente- reciben la tortura del Hades; aquel sobre el que se enrosca el demonio posee otra cartela en la que se lee parcialmente ECCE AGNIV[?].

Zuccari.

⁵⁴Op. cit., p.111.

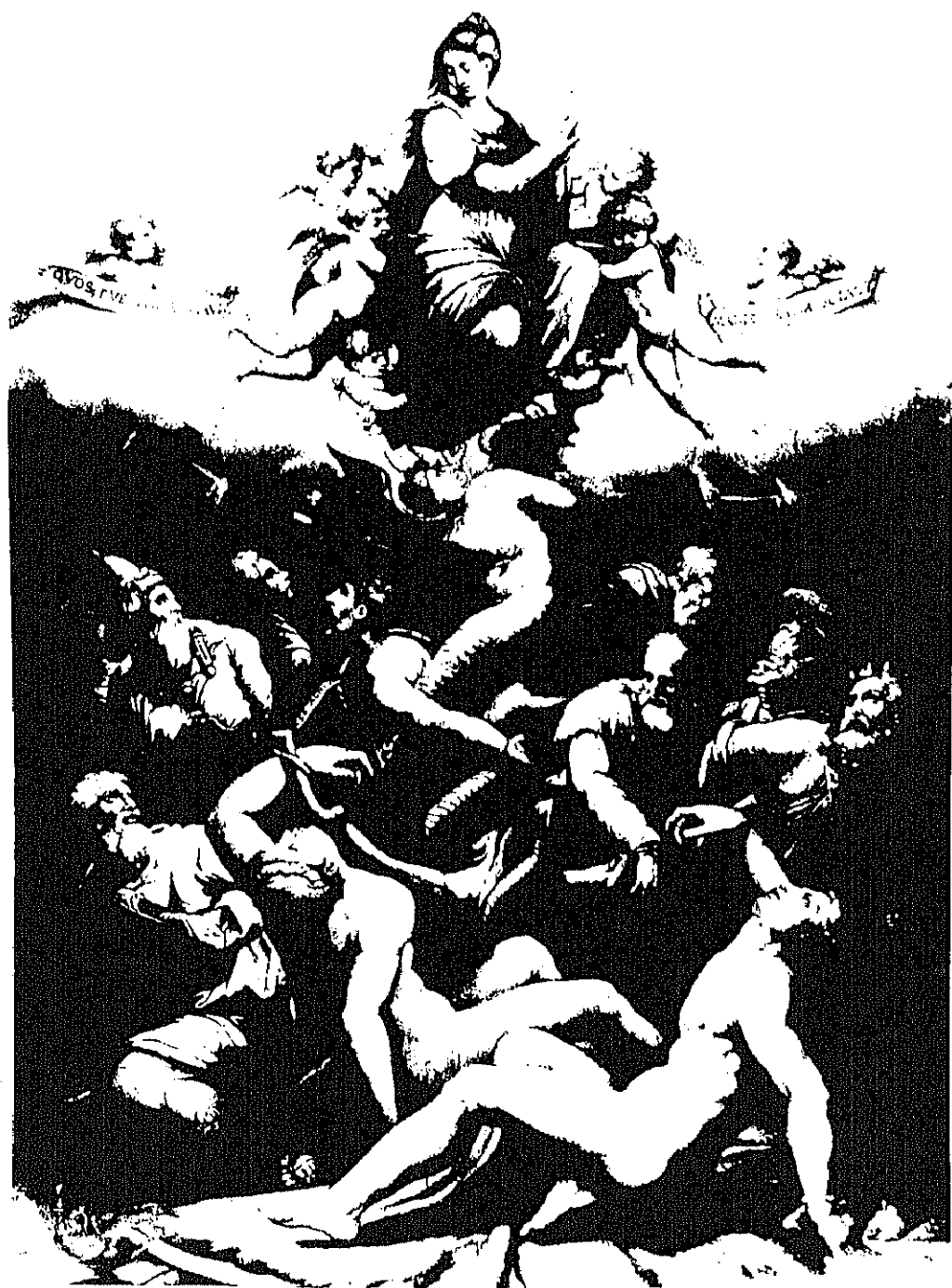
⁵⁵Op. cit., p.118.

⁵⁶M^a Luisa Caturla. Op. cit., p.109-110.

⁵⁷Ambas consideraciones, la de Miguel Angel y la de Vasari, están en su obra Teoría de las artes en Italia. 1450-1600. Cátedra. Madrid, 1980, p.115.

⁵⁸Con respecto al ojo dirá: "No hay mejor regla que el juicio del ojo; aun cuando una cosa esté perfectamente medida, el ojo, si es ofendido, no dejará de criticarla"; y en lo que concierne a la mano: "Como resultado del estudio y de la práctica durante muchos años, la mano se hace necesariamente más libre y hábil para dibujar y copiar todo lo que la naturaleza ha producido". Ambos textos de Alberti son citados por A. Blunt (1980, p. 105 y 110 respectivamente), procediendo el primero de Vidas (Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani (1550), y el segundo de su tratado Della Pittura (15).

Fig.87. Giorgio Vasari. Alegoría de la Inmaculada Concepción. Hacia 1540. Iglesia de los Santos Apostoles de Florencia. Actualmente en el Ashmolean Museum de Oxford.



Una manifestación muy importante nos la hace Hauser en su libro sobre literatura del manierismo: "Las múltiples designaciones indirectas a una cosa no serían, por ello, más que el sustitutivo de una designación directa. Según otra explicación, no se trataría en absoluto de la posesión de la 'cosa' por la palabra adecuada, sino, más bien, de un 'huir de la cosa hacia la palabra' (Karl Vossler), es decir, de un escape de la realidad, de un ocultamiento, modificación y distanciamiento de las cosas por medio de palabras inesenciales"⁵⁹ (fig.88).



Fig.88. Rafael. Dos sibilas de la Capilla Chigi de S^a. María della Pace, Roma.

La disposición del texto en la imagen plástica en esta época es asimilable a los objetivos marcado en el Renacimiento, si bien ha adquirido una soltura muy superior. Jacopo da Pontormo realiza un Retrato doble (c.1516) (fig.89) en el que a uno de los

⁵⁹A. Hauser, 1969, p.48-49.

representados lo muestra sosteniendo una carta escrita en bella gótica y que ante el original creemos puede ser legible perfectamente por el espectador.



Fig. 1. Jacopo da Pontormo. Retrato doble. (c.1516).

En la escultura Bernini utilizará, sin compromiso de ningún tipo, textos en sus obras, siendo destacable su *Angel con la Inscripción* (1668-71).

En estos momentos comienzan a apreciarse las disensiones que conducirán a la escisión reformista. J. Le Goff aporta un documento trascendental para el entendimiento del lenguaje como registro de la memoria: "Erasmus en el *De ratione Studii* (1512), es ante todo frío en las confrontaciones de la ciencia mnemónica: 'A pesar de que no niego que la

memoria pueda ser ayudada por lugares e imágenes, también la memoria se funda sobre tres cosas de la máxima importancia: estudios, orden y preocupación' [...]. Erasmo, en el fondo, considera el arte de la memoria como un ejemplo de la barbarie intelectual medieval y escolástica, y pone sobre todo en guardia contra las prácticas mágicas de la memoria"⁶⁰. Pensemos que si la memoria poseía para Erasmo una carga de brujería, ¿cuál no sería para muchos la carga de la escritura? Pero por otro lado también debemos recordar cuánto le deberá la ideología disidente a la imprenta.

⁶⁰Procede de J. Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Paidós. Barcelona. 1991, p.162

LAS EXPERIENCIAS DEL BARROCO Y EL ROCOCÓ.

I. La experiencia dirigida barroca: el espacio verbalizado.

La presente visión del Barroco está marcada primordialmente por los estudios e ideas de J. A. Maravall, quien lo ve como estructura social por la que el poder comienza a estimar la importancia de la masa gobernada y procura dirigirla en beneficio propio: "(...) la cultura del barroco es un instrumento operativo (...), cuyo objeto es actuar sobre unos hombres de los cuales se posee una visión determinada (a la que aquella debe acondicionarse), a fin de hacerlos comportarse, entre sí y respecto a la sociedad que forman y al poder que en ella manda, de manera tal que se mantenga y se potencie la capacidad de autocoservación de tales sociedades, conforme aparecen estructuradas bajo los fuertes principios políticos del momento"¹. Como señala Maravall² [el conceptista] se autoproclama como "preceptista de moral", como regidor consuetudinario y configurador de conductas señalando que es precisamente aquí donde han de ser englobadas expresiones del tipo "scientia est potentia" de Bacon, o la instrumentalización del saber para el dominio de las naturalezas propugnado por Descartes. Podemos decir que estamos sin duda alguna ante los inicios de la utilización de los medios de comunicación como propaganda. Veamos en este sentido las siguientes manifestaciones.

F. Pacheco en su *Arte de la pintura*³ dice: procure el pintor que sus figuras muevan los ánimos, algunas turbándolos, otras alegrándolos, otras inclinándolos a piedad otras al desprecio, según la calidad de las historias. Y faltando en esto piense no haber hecho nada". "Es pues necesario -corroborar Roger de Piles⁴ ya a finales del barroco- que en la pintura haya algo grande, excitante y extraordinario, capaz de sorprender, deleitar e instruir: esto es lo que se denomina gran gusto. Por él las cosas comunes llegan a ser bellas y las bellas sublimes y maravillosas, porque en pintura el gran gusto, lo sublime y lo maravilloso son una misma cosa; su lenguaje es en realidad mudo, pero en todo habla (...)" Gracián desde la filosofía dirá: "poco es conquistar el entendimiento si no se gana la voluntad" (*El héroe*, *Discurso XII*) y rubricándolo, al estudiar y desarrollar estas ideas, Maravall⁵ nos dice: "persuadir es ahora mucho más importante que demostrar"⁶. Es de aquí donde nacen

¹J.A. Maravall, 1975, p.132.

²1975, p.134-135.

³Francisco Pacheco; *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas*. Edición de Sánchez Cantón. Madrid, 1956, tomo III, p.146, y que nosotros hemos tomado de Maravall, 1975, p.170).

⁴Roger de Piles; *Idea del perfecto pintor*. París, 1699, 2ª ed. ampliada de 1715. Citado por J. Fernández Arenas y B. Bassegoda; *Barroco en Europa. Fuentes y documentos para la historia del arte*. Gustavo Gili. Barcelona, 1983, vol.V, p.201.

⁵1975, p.166.

⁶No se pretende aficionar intelectualmente al público, consiguiendo su adhesión, sino "moverlo" a que actúe según lo expuesto en la obra. "Una doctrina que capte y quede impresa, una obra de arte que introduzca en su mundo al público y le mueva, un poder político que espante y se imponga, todo ello y tantas otras

alegorías como *El sueño del caballero*. *Desengaño del mundo* o *La vanidad* de Antonio de Pereda (fig. 90) o las *Postrimerías* de Valdés Leal, obras en las que la escritura tiene una importancia clave pues, relacionadas con el emblema y la empresa -sobre las que ya hemos hablado en su formulación inicial a finales del Renacimiento y que luego volveremos a citar-, las escrituras acompañan a las imágenes descubriendo la clave esencial aunque dejando siempre un espacio de vacío significativo que el espectador ha de rellenar.



Fig.90. Antonio de Pereda. *El sueño del caballero*. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

El caballero adormecido desconoce que su sueño se materializa a su lado -el pintor barroco sabe pintar sobre todo lo imaginario-, su mesa deja de ser el espacio en el que se sustentan los alimentos de la vida real para convertirse en alegoría de lo real, y el ángel de la muerte acude para librarlo del desengaño: "Aeternae pungit / cito volat / et occidit", Eternamente hiere, rápida vuela y mata, está escrito en su filacteria, al tiempo que se redobra el mensaje con un arco armado con su flecha, dirigido al caballero, en el centro de dicha filacteria. El sueño es aceptado entonces como creador de realidades y configurador del espacio de la verdad, casi como algo científico; tal consideración es muy frecuente en la época, así, Rugiero Pierantoni comenta la importancia que un sueño tiene para el creador

manifestaciones de la vida social del XVIII requieren oscuridad, la cual refuerza la suspensión y se traduce en dificultad" (Maravall, 1975, p.445).

del racionalismo moderno: "El 10 de noviembre de 1609 Descartes se durmió regularmente. Tenía veintitres años y soñó. Soñó máscaras y actores y máquinas escénicas. Un universo de ilusiones, imágenes ambiguas, engañosas. Como comentario de aquel sueño escribió una frase más extraña aún que el sueño mismo: 'Como los actores, que para esconder su vergüenza se cubren el rostro con una máscara, yo también me la pongo ahora. Saliendo al escenario del mundo, donde hasta ahora fui sólo espectador'" Y entonces se pregunta Pierantoni: ¿Tal vez haya que avergonzarse de las ilusiones?"⁷.

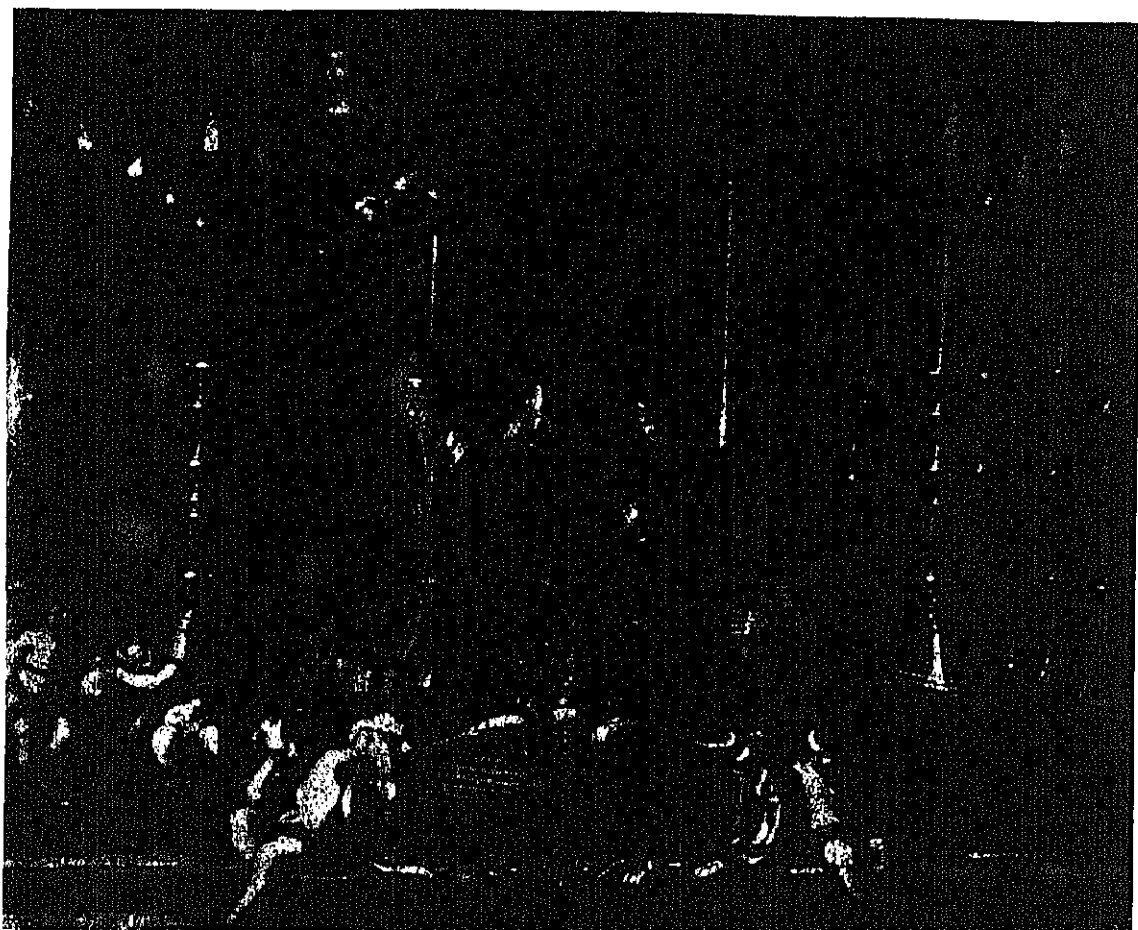


Fig.91. Sebastian Muñoz. Capilla ardiente de la reina María Luisa de Orleans. Hispanic Society, Nueva York.

Pero el barroco también es el reino de la paradoja, de la convivencia de lo incompatible; si ciertamente se reconoce lo efímero del mundo también se exaltarán los placeres de la existencia y, por ende, del poder terrenal. La publicitación de la personalidad del estadista, o de cualquiera que detente alguna parcela de poder; es aquí donde con harta frecuencia se recurre a la mitología, comparando al personaje con el héroe o el dios clásico. Pudiéramos citar obras de grandes autores como los capítulos de Rubens sobre la reina de Francia, pero aquí preferimos citar las series de Sebastian Muñoz, pintor vinculado a la

⁷Ruggiero Pierantoni; El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión. Paidós. Barcelona. 1984. p.157-159. Trad. de Rosa Premat

corte de la reina María Luísa de Orleans desde sus series decorativas para los actos de su entrada en Madrid hasta el cuadro Capilla ardiente de la reina M^a. L^a. de Orleans (fig.91)- discutido en la época, sólo elogiado por Palomino, aunque definitorio de la misma-. En la zona inferior de dicha tela, bajo el baldaquino fúnebre aparece un medallón rectangular coronado por una calavera y con un angelote compungido a cada lado; en él se inscribe en docto latín las glorias de la soberana. El ya citado descontento que entonces produjo la imagen, especialmente el tratamiento de la escena, hizo que el abad que la solicitó imoviese la introducción de un medallón flotante en la zona superior izquierda, descompensando la atrevida estructura, con un retrato de la difunta rodeado por filacterias con un texto, también en latín, más poético a su manera, elogiando, a modo de emblema sus reconocidas virtudes. "Todos los poderes -nos informa Maravall- reconocen la utilidad del empleo de los poetas, se sirven de ellos; los poetas actúan sobre la opinión pública, la hacen y deshacen. Desde fines del XVII existe una poesía apologética y una poesía polémica al servicio del poder. La literatura debe recoger las consignas de este, debe dar expresión a una 'doctrina única, controlada y dirigida por el poder'. Recordemos, entre los cientos de casos, el de Francisco de Rioja, como polemista político, autor de un libro, *Aristarco*, réplica contra la proclamación católica que se había publicado en la Cataluña sublevada"⁸.

Realmente -y esta es la idea que subraya Maravall⁹ - no hay manera más afectiva de mover al espectador que hacerlo cómplice de la obra creada; la obra es presentada al espectador de forma abierta, según múltiples métodos: dirigiéndose a él uno de los personajes, mediante la escena inacabada que él debe completar, presentando la obra de manera cambiante -sin texto fijo- para ir modificándola según la respuesta inmediata del espectador a lo largo de la representación, etc¹⁰. Para ello no se apela a su buen juicio, como señala este mismo autor en la citada obra¹¹; el correlato medieval entre opinión del público y calidad de la obra ha sido quebrantado; el público expresa su gusto, sus preferencias, su opinión apasionada, ya no existe un juicio elaborado intelectualmente por su parte y que, sorprendentemente, se encuentra escasamente condicionado por diferencias estamentales¹². De ello E. Mâle sacará su conclusión de un artista víctima de su tiempo: "(...) el artista participa de un pensamiento infinitamente más vasto que el suyo"¹³. Esa

⁸Maravall, 1975, p. 158.

⁹1975, p.167.

¹⁰Esto no sólo afecta a representaciones teatrales sino también a otras manifestaciones literarias como la novela o la poesía, y al arte plástico en la pintura, escultura, etc. No podemos dejar de observar las coincidencias con las performances y los happenings en nuestro siglo

¹¹p.216-220.

¹²Maravall destaca, a este respecto, como el teatro es un espectáculo público extremadamente asequible (p.468) o como la fiesta barroca es celebración popular que se desarrolla en la calle, a la vez cuidada y espontánea, donde el boato y el elogio del placer de vivir toman el espacio urbano, como método de manipulación social por la ostentación (p.466-490).

¹³1985, p.434.

cultura dirigida dará lugar a la vulgarización del kitsch¹⁴. La masificación social es profundamente estudiada por Maravall¹⁵ que la juzga casi de manera marxiana: "Pues bien, socialmente esto es ya una sociedad masiva y en su seno se produce esa despersonalización que convierte al hombre en una unidad de mano de obra, dentro de un sistema anónimo y mecánico de producción" que unido a fenómenos como la alteración en la estructura de valores y estratos sociales y de conductas, darán lugar a un malestar generalizado que será excelente caldo de cultivo para una crisis de tal magnitud que traspasa los simples límites económicos¹⁶.

El extremismo barroco, su habitar en el exceso, exige una nueva forma de lenguaje, lo que Maravall denomina "el habla lacónica"¹⁷, colmo de la brevedad y concisión, y su extremo opuesto, incluido en aquella, la exageración, formal y expresiva, mediante la inclusión apretada de un sinnúmero de "aforismos", "avisos" y "máximas". El anhelado dicroísmo¹⁸ literario se expresa de manera prodigiosa en la Nota al lector del Crítico: "Un libro tan pequeño que pueda aprenderse de memoria y un libro tan largo que no dejemos nunca de leerlo". En arte esta dicotomía se percibe de manera diáfana en la simplificación, por un lado, de las pinceladas, intentando decir lo máximo con lo mínimo y, por otro lado, un cuantitativo enriquecimiento compositivo, como es claramente perceptible en las obras de Rubens, Velazquez y Rembrandt.

Una lengua que, como hemos visto en el capítulo anterior, había sido fijada en el Renacimiento es ahora explotada hasta su máximo esplendor y lucimiento¹⁹. Pero hemos de subrayar aquí una característica fundamental del Barroco: el abandono de la oralidad en

¹⁴El fenómeno naciente del kitsch es estudiado en extenso por J. A. Maravall, en su obra, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Ariel, Barcelona, 1975, entre las páginas 174 y 223, y que citaremos en estas páginas sobre el barroco con profusión, dada la calidad de tal obra, al conjugar perfectamente un acercamiento general y con una densidad intelectual que le permite reparar en los detalles y fenómenos más ocultos reseñándolos con su verdadero valor.

¹⁵1975, p.50.

¹⁶Véase sobre este tema el riguroso estudio de Maravall en las páginas 63-69 y 96-99 de la obra citada.

¹⁷Maravall (1975, p.417-421) nos refiere detenidamente ejemplos de este lenguaje del exceso -de la excesiva brevedad- y nos da el significado concreto de la expresión "lenguaje lacónico" (p.421): "Tal es el caso de ese modo de escribir por abreviatura que Gracián practica habitualmente: nos referimos a su manera de tomar un dato conocido, una frase leída en alguna parte, una idea, tan sólo a veces una metáfora (elementos de procedencia bíblica o clásica, en el mayor número de ocasiones) y apretar sus términos hasta el punto de reducir la expresión al máximo grado de laconismo". Benito Pelegrín en su ponencia "Del fragmento al sueño de totalidad. Entre dos infinitos, el aforismo" (Presentada en el debate internacional "El barroco y su doble"; dirigido por Ch. Buci-Glucksmann y F. Jarauta, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 30-31 de mayo, 1990. Publicadas las actas con el título *Barroco y Neobarroco*, por el Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992) asimila esta idea de brevedad léxica a la esencialidad de la palabra divina, "que habla poco, rodeado de las tinieblas impenetrables de los misterios de su religión" (p.35), a lo que añade la imposibilidad de renunciar a su esclarecimiento por quien la oye.

¹⁸Según el Diccionario de la Real Academia Española, "Propiedad que tienen algunos cuerpos de presentar una u otra de dos coloraciones según la dirección de los rayos de luz que los atraviesan". Aquí, en sentido figurado pretendemos aludir a esa maravillosa integración de lo contrapuesto típica del barroco.

¹⁹J. Siles, 1975, p.45.

favor de la escritura. Como dirá Juan Caramuel en su obra *Laberintos* (1663), "El cálamo es más expresivo que la lengua".

Será la Iglesia, en el mundo occidental católico, uno de los bloques rectores fundamentales de la cultura, es por ello que gran cantidad de investigadores, siguiendo a Weisbach han considerado al barroco como "arte de la contrarreforma" por excelencia, publicitador de las ideas regeneradoras dentro de la iglesia que a partir de entonces se autodenomina católica. J. A. Maravall²⁰ destaca tres causas determinantes de ese espíritu religioso perceptible en la esencia barroca: "La renovación llamada Contrarreformista de la Iglesia", "el fortalecimiento de la autoridad del papado" y "la expansión de la Compañía de Jesús". Aunque unas páginas más adelante²¹ se retracta un tanto de la primera causa, haciéndonos ver que es mucho más ajustado a la realidad considerar como factor de cambio un ámbito eclesiástico generalizado, en lugar de pensar en la Contrarreforma como fenómeno concreto. Trento supuso para el artista saberse escindido, en la posibilidad de elección de sus temas, entre lo religioso, dogmáticamente condicionado, y lo civil, secularizado y libre²². La liberalidad con la que las jerarquías de la iglesia romana aceptaban figuras o temas atrevidos en la pintura laica fue, sin duda, generalizada; si bien es verdad que, en ocasiones, aquellas promovieron reacciones de censura sobre artistas, tales actitudes son escasamente representativas. En la citada actitud positiva, Mâle destaca cómo relevantes personalidades religiosas llegan a salvar, mediante "explicaciones simbólicas", obras que podrían parecer poco edificantes a los ojos de un cristiano. Estas descripciones solían asimilar valores o acciones de los héroes mitológicos a Cristo o al alma cristiana²³. Salvo casos excepcionales, el artista solía poseer una mínima conciencia de religiosidad, lo que favorecía su acercamiento a la temática religiosa²⁴.

²⁰1975, p.32.

²¹Op. cit., p.47.

²²Emile Mâle, en su obra *El Barroco. arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes. Encuentro*. Madrid, 1985, p. 28, nos dice: "La Contrarreforma, que potenciaba un arte religioso irreprochable, había dejado, sin embargo, al artista, en sus trabajos fuera del espacio sagrado, toda su libertad".

²³Este no es, desde luego, un fenómeno nuevo; como se recordará, ya en el estudio del renacimiento percibimos actitudes similares. Mâle (1985, p. 29) describe como una Dafne perseguida por Apolo es reinterpretada bien como un elogio del alma humana que se sacrifica para no caer en el pecado, o como ejemplarización de lo engañoso de los placeres humanos. Este mismo investigador certifica como el futuro papa Urbano VIII, siendo todavía cardenal, dice ante el Apolo y Dafne de la villa Borghese, obra de Bernini, las siguientes palabras:

"Quiquis amans sequitur fugitivae gaudia formae
Fronde manus implet, baccas sen carpit amaras".

("El amante, persiguiendo una forma encantadora que huye, no encuentra en su mano, cuando lo busca, más que hojas muertas, o frutos amargos").

"La fábula y el desnudo heroico fueron aceptados como el más hermoso ornamento de los palacios, como el aderezo de una vida noble, como una de las bellezas del mundo" (Mâle, 1985). "La iglesia, pues, no llevó a cabo un golpe de Estado: se mostró conciliadora, indulgente, para las tradiciones antiguas" (p.31).

²⁴"Todos estos artistas, tanto los laicos como los clérigos, se habían formado en la enseñanza de la Iglesia,

En las artes el barroco supondrá una variación profunda del discurso histórico. Quizá el más importante cambio, en niveles conceptuales, pueda ser en la manera de entender el pasado clásico, viéndose ya superada la *imitatio* renacentista de lo Antiguo en favor de la *inventio*, eso sí, siempre asentada en aquel rico pasado originario. Esa tensión entre *imitatio* lograda y una *inventio* nunca alcanzada es lo que genera el dramatismo barroco²⁵; no olvidemos a este respecto una de las conocidas máximas de Leibniz de su *Sobre la naturaleza misma*: "Jamás en parte alguna se da una semejanza perfecta"²⁶. Jaime Siles da cuenta de este fenómeno en la órbita de lo literario; documentándose sobre todo en manifestaciones de artistas o en elogios aplicados a estos -bien por otros artistas o por estudiosos de la época- prefiriéndose entonces el alabar sus formulaciones novedosas, que excedían en calidad a las grandes obras del pasado, a la simple comparación con los antiguos maestros y productos literarios meramente imitativos en lo formal. Entre los ejemplos dados por Siles²⁷ destacamos el texto de Quevedo titulado *España defendida*, por su adecuación a lo que estamos diciendo, en él elogia las producciones de diferentes literatos españoles de su gusto: "¿Qué Horacio, ni Propercio, ni Tibulo, ni Cornelio Galo, excedió a Garcilaso y a Boscán? ¿Qué Terencio a Torres Naharro? ¿Qué Anacreonte iguala a Garcí Sánchez de Badajoz? ¿Qué Pitágoras y Focílides y Teoquis y Catón latino se dejan vencer de las Coplas de don Jorge Manrique, nunca bastante admiradas de las gentes? ¿Qué teneis que poner en comparación con el divino Castillejo? ¿Qué oponeis al doctísimo Juan de Mena, donde es gran negocio entenderle, y difícil imitarle, y excederle imposible? ¿Qué es igual al cuidado y lima de los versos de Hernando de Herrera, a la blandura y propiedad de Figueroa, a quien dió Italia nombre y lauro de divino ...?". Como vemos Quevedo no sólo ve dicha superación de los modelos grecolatinos en sus contemporáneos o más inmediatos, sino que sabiamente recupera y restaura en su verdadero valor a aquellos más alejados cronológicamente, aunque, eso sí, exclusivamente los que crearon en lengua castellana. De igual modo, Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio*, no hace sino una

en los sermones, en los retiros espirituales, en los libros piadosos; estaban de tal manera en perfecta armonía con el pensamiento religioso de su tiempo que, aun sin haber recibido el rumbo preciso, fueron fieles intérpretes del catolicismo de la Contrarreforma. Incluso, en muchos casos, actuaron de guías, y de vez en cuando debieron ejecutar detallados programas" (Emile Mâle. 1985, p.41). Cabe citar aquí los curiosos ejemplos aportados por Mâle (1985, p.31-41), ampliamente relatados y documentados, sobre Rubens, quien oía misa diaria, o Jean Boucher, de Bourges, cuyo taller no solo estaba en una iglesia sino que su producción era destinada exclusivamente para centros religiosos.

²⁵Juan Plazaola (1991, p.73) justifica así esta idea fundamental: "Pero tras la expansión naturalista que había significado el primer Renacimiento, esta síntesis no pareció fácilmente realizable en la ciencia, en la política y en el arte. El Barroco es probablemente la expresión de esa tensión: se mira la vida y el mundo 'dramáticamente', como un gran teatro, como un juego, como un espectáculo que aguarda tensamente su desenlace".

²⁶Obtenida aquí la cita de Javier Echeverría "Leibniz: el dios más barroco posible", *Curso El Barroco y su Doble* (Ed.: Barroco y Neobarroco, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1992, p.54).

²⁷1975, p.40-43.

defensa de las nuevas creadas por nuevos autores, respaldadas no ya en latinismos sino en las propias capacidades creativas de los genios de cada lengua: "Tomé los ejemplos de la lengua en que los hallé, que si la latina blasona al relevante Floro, también la italiana al valiente Tasso, la española al culto Góngora y la portuguesa al afectuoso Camoens"²⁸

Para Hartzfeld -citado por Maravall²⁹- hay un nexo entre clasicismo y barroco: "Allí donde surge el problema del Barroco, va implícita la existencia del clasicismo". Maravall³⁰ se remite al propio espíritu de la época y cita a Calderón que, en una frase de El divino Orfeo, dice "amalgama entre mito clásico y teología católica" como espíritu definidor de su tiempo; y a Velázquez lo interpreta como "amalgama de mitología barroca y clasicismo".

Es en la obra de Mâle donde se detallan mayor número de obras en las que aparecen textos. El cuadro ofrendado a San Juan por Jean Boucher en donde, además de retratarse con su madre como oferentes, inscribe el texto: "Gran Santo recibe el corazón de Boucher por ofrenda"³¹; significa, indudablemente, una reminiscencia de concepciones medievales de carácter provinciano, difícilmente comprensibles ya en la anterior etapa renacentista. Otro caso no relatado por Male puede ser el conocido exvoto realizado en 1662 por Felipe de Champaigne (fig.92), conservado en el Louvre, en el que retrata a su hija monja tendida, debilitada por la enfermedad, en actitud orante, y a la superiora del convento en el que profesaba, de rodillas en idéntica actitud devota; su ejecución significa un agradecimiento pictórico a la divinidad por la curación de su hija enferma y un elogio de la superiora que, rezando un novenario, halló la herramienta salvadora³².

Realizar un cuadro de temática religiosa suponía indefectiblemente realizar una obra propagandística de la fe³³. Decir obras artísticas de carácter religioso implica ya de por sí señalar de un modo claro un bando religioso de la época: el católico, que usó el arte como arma contra un protestantismo de marcado signo iconoclasta³⁴, convirtiéndolo en "auxiliar

²⁸Procede el párrafo del Prólogo de 1648 de la citada obra de Gracián; aquí se ha extraído de J. Siles, 1975, p. .

²⁹Hartzfeld; Estudios sobre el Barroco. Madrid, 1964, p.62. Citado por Maravall (1975, p.32)

³⁰1975, p.38.

³¹Op. cit., p.32.

³²Camón Aznar en su Summa Artis. Historia General del Arte, en el volumen dedicado al Barroco europeo, ve en esta realización la exposición clara de fulgores jansenistas, no en vano la hija profesaba en Port-Royal (París) difusora de dicha herejía.

³³"Y los jesuitas se convirtieron en productores teatrales, ingenieros y artífices especializados en espectáculos lásicos, colocaron al lado de los triunfos de los soberanos los triunfos de los santos y de los mártires, de los emblemas de amor humano hicieron emblemas al amor divino, dieron a Jesús el arco y las alas de Cupido, de las empresas heroicas sacaron empresas piadosas para la educación de los príncipes. Hicieron instrumentos de propaganda religiosa de todos los entretenimientos del humanismo pagano y de todas las delicias de un alejandrismo revivido" (Mario Praz; Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática. Siruela, Madrid, 1989, p.198.

³⁴Véase Male. op. cit., cap. II: El arte y el protestantismo. p. 45 y ss.

Fig.92. Felipe de Champaigne. Exvoto conmemorativo de la curación de su hija, sor Catalina de Santa Susana, merced a la oración de la superiora del convento de Port Royal, sor Inés de Arnauld. M^o del Louvre, Paris.



de la Contrarreforma, y fue una de las formas de la apologética; defendió lo que el protestantismo atacaba: la Virgen, los santos, el papado, las imágenes, los sacramentos, las obras de misericordia y la oración por los difuntos. Desarrolló algunos temas que el arte del pasado apenas apuntó; expresó sentimientos nuevos y nuevas formas de devoción"³⁵ Así, Murillo no se puede conformar con representar a una bella adolescente como la Inmaculada Concepción (fig.93) sino que ha de refrendar con un texto, sostenido por angelotes, refrendandola universalidad de la ley católica: *NNON PRO TE SED PRO OMNIBUS HAEC LEX CONSTITUTA EST.*

Fig.93. Bartolomé Esteban Murillo. Inmaculada Concepción. Col. Walters. Baltimore.



Pero la citada actitud llevó consigo una depuración moral al estilo de la Iglesia; Giulio Mancini en sus *Consideraciones sobre la pintura* (1617-1628)³⁶ señala este espíritu depurador: "Antes de seguir debemos considerar el aspecto que deben tener las figuras al ser representadas, esa propiedad, ese sentimiento y esa acción, que son necesarios cuando queremos expresar una persona que hace una determinada acción. En este sentido podemos ver cómo algunos modernos yerran cuando para representar una Virgen Nuestra Señora pintan cualquier meretriz soez, como hizo Michelangelo da Caravaggio en el Tránsito de Nuestra Señora, cuadro para la Madonna della Scala que por esa razón fue repudiada por los buenos padres, y por eso el pobre pintor sufrió tantos trabajos en su vida (...)". La Iglesia prefiere proponer una "iconografía conforme a los textos canónicos", "(...) en ningún momento declaró la guerra a la antigua (iconografía)"³⁷. Pero también hay manifestaciones más liberales, actualizadoras de las Escrituras; así Gerard de Lairese³⁸ en su obra *El gran libro de los pintores*, publicado en 1707, en unas fechas un tanto tardías, dice: "Me quejo de aquellos simples que razonan que la Historia Sagrada no se puede aumentar ni reducir, sino que ha de permanecer fiel a la desnuda letra de las Sagradas Escrituras, las cuales no distinguen entre las cosas del cielo y las de la tierra, entre el alma y el cuerpo, o sea, entre algo y nada; ya sé que, en lo que a nuestro bien eterno y beatitud se refiere, allí no falta nada, pero sí que falta mucho para nuestro bien; ¿debo pues estar toda la eternidad con el puño desnudo una obra mal representada? [/] Allí no se describe más que lo que puede servir al tema, pero, ¿cómo llegan los animales al vergel? ¿Cómo consiguió Caín una azada de hierro y Eva una rueca? ¿Y los babilonios sus especiales vestidos, cuando no hay nada escrito sobre ello? Cuando dice que el rey fue a visitar a estos o aquellos, ¿significa que fue sólo? Cuando se dice que Haman subió al cadalso ¿quiere esto decir que fue únicamente con el verdugo, sin que los acompañaran otros? Josue, que venció a tanta gente, no lo hizo sólo, sino con ayuda de sus ejércitos. [/] Yo pienso que las historias verdaderas, ya sean sagradas o de este mundo, o los descubrimientos, no han de representar nada que sea improbable o imposible, sino que no han de ofrecer ninguna duda, y en caso necesario deben aportar todo lo necesario para aclarar y hacer más comprensible el tema, conservando siempre el mismo sentido y fuerza".

La iglesia, como concluye E. Mâle³⁹, "Fue indulgente con la leyenda en la que había tanta belleza y tanta fe; sintió que la leyenda expresaba mejor que la historia el deseo ideal

³⁶Procede este documento de J. Fernández Arenas y B. Bassegoda; *Barroco en Europa. Fuentes y documentos para la historia del arte*. Vol V. Gustavo Gili. Barcelona, 1983, p.48.

³⁷Mâle, op. cit., p.433.

³⁸Gerard de Lairese; *El gran libro de los pintores* [1707]. Cap. XV, Modo de entender un cuadro y los diversos tipos que existen. Procede este párrafo de Fernández Arenas y B. Bassegoda; op. cit., p.381.

³⁹op. cit., p.433.

de las almas; en pleno siglo de Luis XIV permitió aún representar las maravillas de los Apócrifos y de la Leyenda Dorada".

Esa realidad cotidiana que, como hemos dicho, ha de ser conjurada mediante una ilusión, un autoengaño, de matiz poético, encuentra su modelo ideal en el mito⁴⁰. El razonable análisis realista de Caravaggio al pensar en la Virgen como una mujer madura, ajada por los trabajos cotidianos, parece no ser del gusto de todos y la crítica, que tal razonamiento supuso, inaugura, quizá, un importante debate sobre las posibilidades de representación plástica de aquello que en el mundo real se considera desagradable. Es la capacidad correctiva que, según piensan algunos, ha de ejercer el arte sobre la naturaleza. Nicolas Poussin⁴¹ lo advierte y así lo señala; utiliza para ello una comparación con la literatura (concretamente la obra de Virgilio) a la que sí atribuye una posibilidad de narración omnisciente, algo que, en cambio le niega a la pintura: "Como Virgilio ha respetado en todo su poema, que a sus tres formas de hablar acomoda el propio sonido del verso con tal artificio, que propiamente parece que posee delante de los ojos con el sonido de las palabras las cosas de las que se trata; de manera que donde habla de amor se ve que ha escogido artificiosamente algunas palabras dulces, placenteras y grandemente graciosas de oír. Donde ha cantado un hecho de armas o descrito una batalla naval o una aventura por mar ha escogido palabras duras, ásperas y desagradables, de manera que oyéndolas o pronunciándolas producen espanto. De modo que si yo os hiciera un cuadro en el que tal manera fuera observada os imaginárais que yo no os aprecio."

La permisibilidad hacia los medios mezclados es total. Es aconsejable como documentación básica al respecto el riguroso catálogo realizado como apoyo a la cuidada exposición Verso e imagen. Del Barroco al siglo de las Luces, y con el mismo título,⁴² donde se estudian fenómenos como el uso y funciones del acróstico en poesías, de la disposición de versos en escalera, en complicados laberintos, en túmulo o en pirámide, en bandera, cruz, ... suponiendo siempre para el lector el despliegue de unas estrategias de lectura⁴³; así como otras formas de literatura marginal que, teniendo como soporte el

⁴⁰"(...) Góngora tiene más fe en el mito (en la medida en que este se adscribe a un procedimiento poético muy propio de la tradición que lo sustenta) que en la circunstancia inmediata. La cultura es para Góngora mucho más rica y sugerente que la política nacional" (Siles, op. cit., p.95). Calderón en La vida es sueño nos dirá:

"¿Qué es la vida? un frenesí
¿Qué es la vida? una ilusión
una sombra, una ficción".

⁴¹Nicolas Poussin; Carta al señor de Fréart de Chantelou. Roma, 24 de noviembre de 1667. La cita ha sido tomada de Fernández Arenas y B. Bassegoda; Barroco en Europa. Op. cit., p.278-279.

⁴²Ed. a cargo de José María Díaz Borque y cuya exposición y catálogo fueron fruto de la colaboración entre la Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Comunidad de Madrid, Madrid, (febrero-marzo de 1993).

⁴³"Esta necesidad de estrategias en la lectura, de juego, de participación del lector en la construcción del poema nos lleva a terrenos apasionantes de las formas de comunicación literaria, anuncio de los

grabado calcográfico, combinan a la perfección palabra e imagen, ejemplos de esto son los denominados "romances mudos", la poesía devota y la humorística, entre otras. Como manifestación de este espíritu de época, Francisco Junius en su *De pictura veterum libri tres* (1637)⁴⁴ compara poesía y pintura: "Ambos -Philostratus y Plutarco- son los más aventajados porque poseen una excelente y bien ejercida imaginación: 'el arte de la pintura -dice el joven Philostratus- está estrechamente unido a la poesía, estando llamadas, ambas, a poseer un mismo criterio, ya que las dos están dirigidas hacia la fantasía. Los poetas representan a los dioses sobre un escenario en el que todo es pomposo, grave y solemne; los pintores, asimismo también diseñan sobre un soporte todas las cosas pronunciadas por la poesía'. Así pues, la pintura y la poesía se establecen sobre una poderosa y audaz imaginación, de tal modo que no necesitan rastrear para obtener las sensaciones citadas anteriormente, sino que esta capacidad sensitiva es la específica de la pintura y la poesía ; algo que les pertenece, que les es inherente. Los poetas, impelidos por una privilegiada fantasía e imbuidos como por una estraña capacidad profética, logran imaginar las vibraciones y clamores de deliciosas Ninfas bailando, junto a Sátiros lujuriosos que las contemplan al acecho. A ellos se les permite cualquier tipo de rienda suelta imaginativa, y son capaces de prefigurar en sus mentes diversas alusiones a dioses y personajes mitológicos. A menudo, imaginan serpenteantes figuras de Furias rasgándose sus propias cabezas y abriéndose paso por entre una masa abrupta de siseantes serpientes que cubren los rostros sangrientos de unos endémicos hombres. 'Las fantasías poéticas -se cita en Plutarco-, por su especial perspicuidad, son como sueños despiertos'".

El barroco como ningún otro período sabrá conjugar el *Ut pictura poesis* horaciano. Scipione Ammirato en su obra *Il Rota, ovvero dell'Impresse* (Nápoles, 1562) pone en boca del obispo de Potenza el siguiente discurso⁴⁵: "Y puesto que poesía y pintura son artes hermanas nacidas de un mismo parto, y así como la poesía empezó a explicar con palabras esas ficciones, empezó luego la pintura a pintar muchas cosas que parecían monstruosas, pero que escondían en sí mismas gran número de hermosos secretos...". Como vemos, el anclaje en la oralidad condiciona de forma errónea el entendimiento de la evolución logográfica, expresada en la sucesión: primero la poesía, posteriormente la pintura. Como indica Jesús María González de Zárate en su estudio *Emblemas regio-políticos de Juan de Solorzano*⁴⁶ (y que nosotros comentaremos más adelante cuando estudiemos el uso de

procedimientos de literatura interactiva que se han experimentado en nuestros días. No son estrictamente formas de poesía visual en todos los casos , pero la disposición gráfica de los recursos justifica su inclusión, como queda dicho" (José María Díaz Borque; op. cit., p.83).

⁴⁴Francisco Junius; *De pictura veterum libri tres*. (Sobre la pintura de los antiguos en tres libros). [1637] en *Sobre la pintura y la poesía* (Libro I, Cap. IV); procede la cita de J. Fernández Arenas y B. Bassegoda; op. cit., p.237-238.

⁴⁵Se ha tomado de la obra de Mario Praz, *Imágenes del Barroco*, antes citada, p. 67.

⁴⁶Jesús María González de Zárate; *Emblemas regio-políticos de Juan de Solorzano*. Eds. Tuero. Madrid,

emblemas): "La pintura quiere revivir el concepto horaciano del *Ut pictura poesis* (*Ars Poética*, 361) y en este sentido ser entendida a modo de libro en el que cada figura se pueda leer formando parte de un contexto final de naturaleza ideológica. Los grandes comitentes del momento, la Iglesia y el Estado, pretenden un tipo de arte 'parlante' con unos fines propagandísticos en base a la defensa del dogma o la exaltación del monarca".

Federico Borromeo se muestra preocupado por la veracidad de la representación plástica -este ya ha sido citado- y, así, en su *De Pittura sacra libri duo* (Milán, 1625) encuadrándose a este respecto en lo exigido por la norma de las Actas tridentinas, considera como artista perfectivo exclusivamente aquel que sabe enlazar en extremo la belleza y la veracidad, siendo esta última condición indispensable de la primera⁴⁷. Y tras explicitar esta condición de veracidad del arte entra de lleno en la temática de esta tesis. Veámoslo en sus propias palabras: "Los colores son casi como las palabras que, percibidas con la vista, penetran no menos que las voces percibidas con el oído, y el primer esbozo de la cosa que se tiene que pintar es casi igual a la elaboración de las razones y argumentos. Por eso ocurre que hasta el vulgo y la multitud ignorante comprenden el lenguaje de la pintura y con no menor eficacia entre los hombres prudentes. En este sentido dijo bien Gregorio Niceno que la pintura habla en silencio y por su gracia las paredes sagradas se convierten en prados floridos"⁴⁸. De este texto se desprenden varias ideas fundamentales. Por un lado se recurre a evaluar la posibilidad de verbalización de una obra -ajustada en principios que incidían en la consecución de un realismo muy determinado, pero siempre naturalista y altamente descriptivo-, por otro lado se asimilan las procesualidades de ambas artes al poseer una estructura disertiva común; en tercer lugar se observa en la pintura una idéntica -si no mayor- efectividad comunicativa y se refuerza su sentido, pudiéramos decir, democrático ("hasta el vulgo y la multitud ignorante comprenden el lenguaje de la pintura y con no menor eficacia entre los hombres prudentes"). Ambas, literatura y arte, se cimentan en una capacidad que en la época adquiere el máximo elogio: "El barroco nace así de un esfuerzo de inventividad, de inteligencia, de agudeza. La argutezza en Italia, el genio en España, el witt en Inglaterra, y el esprit en Francia son índices de suprema maestría, y se manifiestan en el juego continuo de asociaciones de sonidos, imágenes y relaciones verbales en poesía, de peripecias en el teatro, de ruptura de líneas y ondulación de superficies en arquitectura, de cambio y agitación de planos y volúmenes en escultura, de fusión de figuras y tonos en pintura; es decir, en una pluralidad simultánea y dramática de 'intenciones' en todos los órdenes de la acción artística"(J. Plazaola, 1991, p.74). Agudeza, ingenio, algo que eso sí, no todos poseen y cuya reglamentación aún siendo posible a posteriori -Gracian- no admite

1987, p.26.

⁴⁷J. Fernández Arenas y B. Bassegoda; op. cit., p.147.

⁴⁸J. Fernández y B. Bassegoda; op. cit., p.149-150.

pedagogías; como posibilidad pudiéramos pensar que es de ese ingenio supuestamente reglado y doctrinable de donde partirá la corriente canónica de la Academia neoclásica, aún considerándose antítesis del Barroco. Giovanni Battista Agucchi (1570-1632) en su Tratado de la pintura (1607-1615)⁴⁹ da cuenta de una animada conversación entre varios gentilhombres y los hermanos Carracci sobre escultura antigua -reparando especialmente en el Laocoonte-. Resalta el citado cronista las actitudes encontradas que durante el diálogo van siendo adoptadas por ambos hermanos: si bien Agostino disertaba sobre el tema con la actitud dominante y elocuente propia del buen conocedor, su hermano Annibale se replegaba en sí mismo, distraído, como ausente, pero, ante la denuncia de su silencio y el apremio del resto de los contertulios para que se declarase sobre el tema, se acercó a la pared y dibujó a carbón, para pasmo de todos, "la figura del Laocoonte tan bien expresada como si tuviese ante sus ojos el original para hacer un contorno ajustadísimo", y dijo riéndose: "Nosotros los pintores tenemos que hablar con las manos". ¿Y no bien pudiera haber idéntico elogio de la imagen sobre la palabra en el cuadro de Zurbarán San Buenaventura muestra su biblioteca a Santo Tomás de Aquino (fig.94) -cuadro tristemente destruido en 1945- y en el que el santo anfitrión no muestra al santo que lo visita sino unos pocos libros (un volumen de La obra de Dios de S. Jerónimo y varios de S. Agustín) pero, con gran orgullo, su mejor fuente intelectual: una sencilla imagen del Crucificado que entre doseles cuelga en su estancia?

Mario Praz⁵⁰ logra documentar el engarce barroco entre la imagen y la palabra en el ensayo de J. Ong, "From Allegory to the Diagram in the Renaissance Mind"⁵¹. Cito textualmente a Praz: "Según Ong la afición del siglo XVI -y XVII- al cuadro alegórico está intimamente relacionada con el habituamiento a los modos de comunicación del pensamiento introducidos por la imprenta, tales como el despliegue de tablas de dicotomías o cuadros sinópticos de materias. Estos esquemas representan una forma extrema de reducción de lo verbal a lo espacial: las palabras se hacen inteligibles relacionándolas diagramáticamente unas con otras. El cuadro alegórico ocupa un tipo de posición intermedia entre el mundo auricular y el visual debido a su especial interacción de palabras y dibujo. La peculiar dependencia de los símbolos visuales en la verbalización, que marca la gran edad del cuadro simbólico, está testimoniada por el hecho de que fue una época marginal -una época en la que la cultura verbal estaba siendo transmutada en una cultura visual". Es en este contexto donde debe ser entendida la expresión de Gracián "Lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto" (Gracián; Agudeza y arte de Ingenio, Madrid, 1642). En resumen, la imprenta

⁴⁹Que nosotros extraemos de J. Fernández Arenas y B. Bassegoda, op. cit., p.40-41.

⁵⁰1989, p.18.

⁵¹Documentado por el mismo Praz en The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XVII, nº4, junio 1959.

Fig.94. Francisco de Zurbarán. San Buenaventura muestra su biblioteca a Santo Tomás de Aquino. Museo del Emperador Federrico, Berlín.



parece destacarse como motor de una nueva forma de entendimiento, esquemático y espacial, conducente a la presentación simultánea de lo "auricular" y lo "visual". En lo concerniente a la utilización artística de la imprenta, Roger de Piles⁵² considerará al grabado además de un instrumento placentero por su capacidad mimética y rememorativa del mundo real, con posibilidades formativas, de fácil lectura y acumulación por su escaso volumen, presentando una ventaja esencial: "el de instruirnos de una manera más sólida y más rápida que por la palabra. 'Las cosas -dijo Horacio- que entran por los oídos hacen un camino mucho más largo y emocionan menos que las que entran por los ojos que son testigos más seguros y fieles'" Más adelante Praz considera factible añadir a la importancia de la imprenta otro fenómeno cultural fruto de este mismo momento: la ópera; también ella pretende una plenitud de sensaciones en un mismo instante; dicción y representación se unen, y Praz la entiende como "testimonio de un tipo de imaginación que trata de excederse a sí misma".

Podemos decir pues que en el barroco raramente hay inscripciones flotantes en el cuadro representativas de una voz⁵³; lo que se ve no se representa, por ello se aprovechan pancartas, filacterias, etc., elementos substanciales, para colocar esas frases -procedentes de las bocas de los santos o de los libros sagrados- de un modo propagandístico, en el espacio plástico. Inscripciones que representan sonidos sólo son posibles en artistas secundarios o en autores que evocan formas arcaicas⁵⁴. Porque para que la palabra pudiese flotar libremente en el espacio plástico sería necesaria una peculiar idea de tiempo superada ya en el barroco: "el barroco es el arte de lo pasajero; el espectador no se halla ante un hecho consumado, sino que toma parte, como por acaso, en un acontecimiento"⁵⁵. "El arte del barroco es el arte que se sitúa en el instante y trata de expresar la fugacidad de ese instante"⁵⁶. Luego no es posible representar el sonido en el cuadro, pero se recurrirá a exponerlo como escritura publicitada en filacterias barrocas, generalmente de fácil lectura: la Inmaculada y jurados de Valencia de Jerónimo Jacinto Espinosa (fig.95), fechada en 1662, es una impecable muestra de ello aunque con cierto sabor añejo en la composición

⁵²Fernández Arenas y B. Bassegoda; *El barroco en Europa. Fuentes y documentos para la Historia del Arte*. vol. V. Gustavo Gili. Barcelona, 1993, p.205.

⁵³Existen excepciones, como el Retrato de la venerable monja Margarita de Agullona de Fco. Ribalta; la obra citada de Felipe de Champagne (fig.92), y también aparece en el retrato de Sor Jerónima de la Fuente de Velazquez, en el Prado, aunque todas las voces autorizadas consideran la inscripción como obra posterior y es comentada la eliminación de una filacteria que salía de la boca de la monja al ser considerada apócrifa.

⁵⁴Como única excepción hallada de un autor cardinal que coloque escrituras flotantes en el aire podemos citar la Inmaculada del Museo de Arte de Cataluña realizado por Zurbarán, en la que de las bocas de los jóvenes clérigos salen -respectivamente del de la derecha y del de la izquierda, los textos "Mostra te esse matrem" y "Mites fac et castos" y La misa del padre Cabañuelas del Monasterio de Guadalupe en la que desde el cielo descende hacia la cabeza del sacerdote la frase "Face qvo vides et incertvm perlice".

⁵⁵Gebhardt; citado por J. Siles; op. cit., p.118.

⁵⁶André Blanchard; *Trésor de la poésie baroque et précieuse*. Seguers. Paris, 1967, p.21. Extraído aquí de J. Siles, op. cit., p.119.

general; o la Adoración de los pastores de Luis Tristán en donde los ángeles infantiles sobrevuelan la composición jugueteando con la cinta en la que se inscribe la bendición divina: "Gloria in excelsis deo et yn terra pax hominie bone bolvuntat. Benedecimuste. Adoramuste. Glorificamuste".

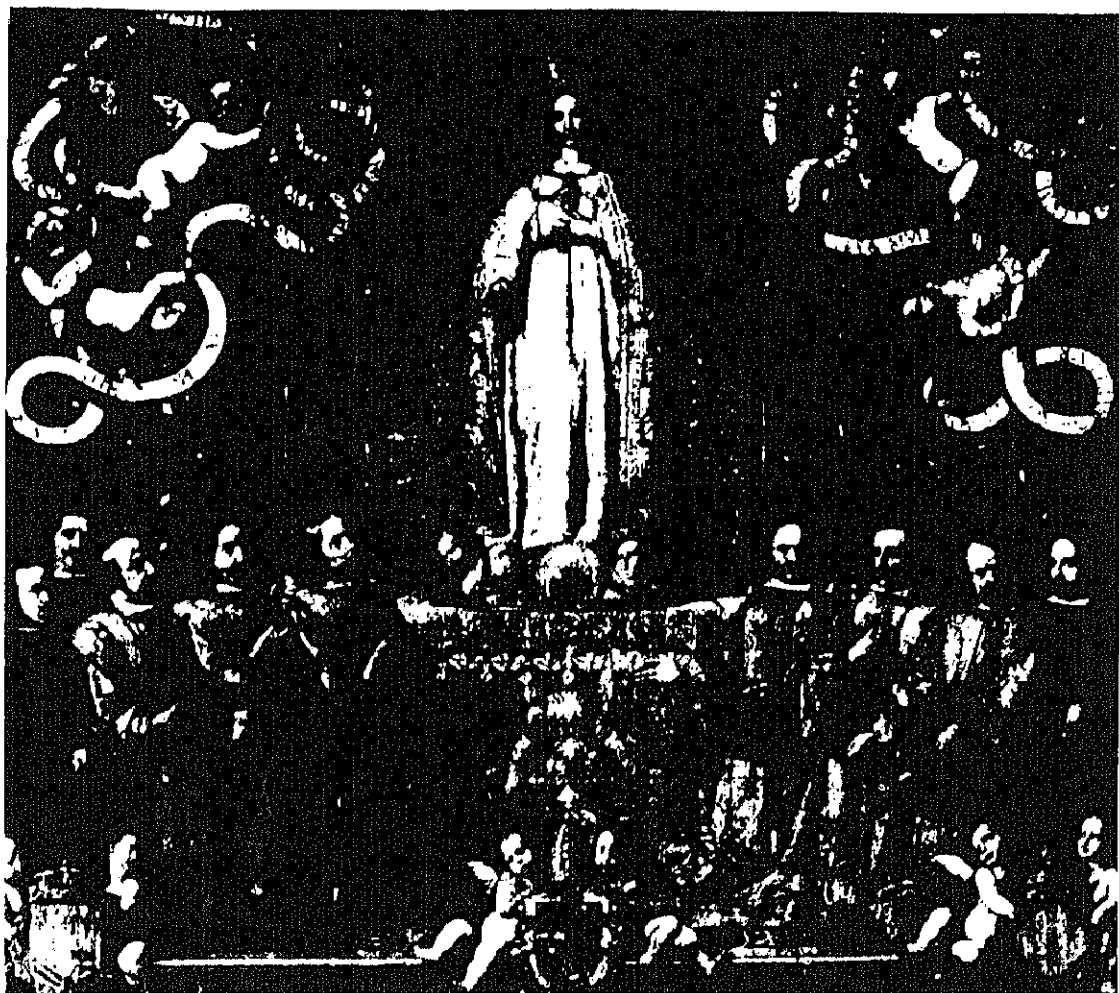


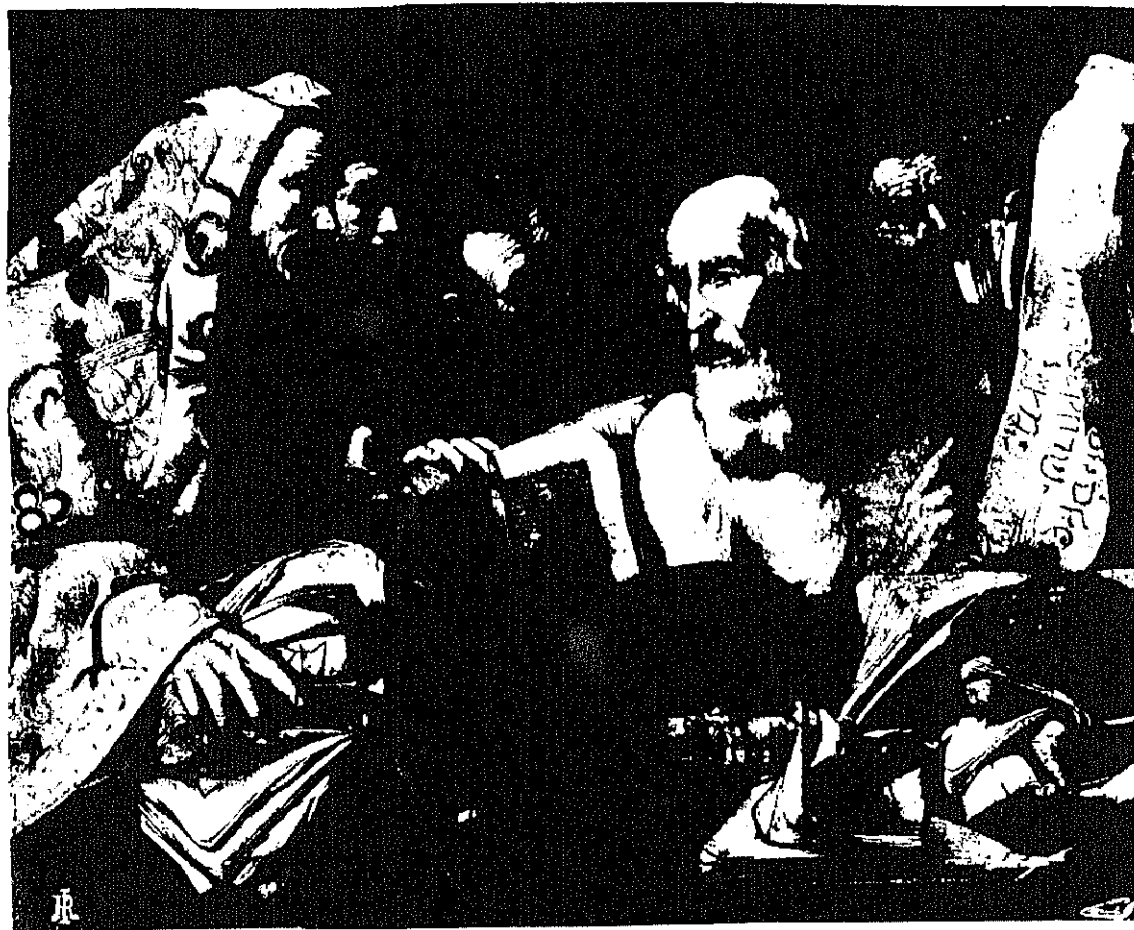
Fig.95. Jerónimo Jacinto Espinosa. Inmaculada y jurados de Valencia. Lonja de Valencia.

La docta dirección del ángel que mueve la mano de un adormilado San Mateo, en la obra de Caravaggio del museo de Berlin (fig.96), o las escrituras hebraicas que Jose de Ribera hace sostener a su San Jerónimo en su debate con los judíos (fig.97) conservado en la Academia de San Lucas de Roma, o en el Moises de la Cartuja de San Martino en Nápoles.

El trabajo de Mario Praz se apoya preferentemente en dos manifestaciones hermanadas: el emblema y la empresa, tejiendo con ambas excusas una excelente visión panorámica de lo que fue y cómo es actualmente interpretado este período histórico. La diferencia entre ambas manifestaciones cae de lleno en el fenómeno que en la presente tesis

Fig 96. Caravaggio. San Mateo y el Ángel. Museo del Emperador, Berlín.

Fig 97. José de Ribera. San Jerónimo discutiendo con los hebreos. Galería de la Academia de San Lucas, Roma.



pretendemos dilucidar, es por ello que adjuntamos aquí la explicación dada por Carpaccio, en *Delle Imprese*⁵⁷: "El emblema sólo tiene que alimentar los ojos, la empresa la mente. El primero pretende ser una moraleja, la segunda tiene por objeto el concepto de las cosas. Uno es más delicioso cuanto más se adorna con objetos, y aunque tales cosas no pertenezcan a la esencia del emblema, necesita otras imágenes, grandes o pequeñas, o grotescos y arabescos, para adornarlo. La otra tiene en ocasiones más belleza visual cuando es simple y escueta, sin otro ornamento que la rúbrica. En una palabra, el emblema tiene su título como texto, siendo este la esencia de la imagen, y en la empresa contiene el lema, que insufla coraje sólo a su creador, que con una idea secreta concibió la pintura". Cesare Ripa, extremado clasificador, también pretende sumarse a los definidores de ambas figuras, ofreciéndonos una visión clara de sus imágenes conceptualizadas alegóricamente; desconfiando de la posibilidad ilimitada de la imagen en la expresión clara e intelectual, trata de ampliarla al máximo por medio de dicho esfuerzo alegórico. Reconstruyamos brevemente su clasificación. En un nivel primario destaca dos tipos de imágenes en su *Iconología* (Roma, 1593): aquellas que pretenden una simple imitación de la naturaleza y aquellas otras realizadas a partir de ficciones provenientes de la antigüedad greco-latina, de marcado carácter simbólico. En estas últimas distingue otras dos modalidades: las que tratan de mostrar mediante la imagen conceptos culturales, morales, filosóficos, etc; y una segunda modalidad que atiende al pensamiento conceptualizado de las acciones y valores humanos. Asimismo Ripa acude aquí a una nueva división en dos: entre aquellas que afirman o niegan algo de alguien -las empresas ("en las que con pocos cuerpos y pocas palabras a un sólo concepto se alude") y emblemas ("donde se manifiesta un mayor concepto con más cantidad de palabras y de cuerpos")- y aquellas otras imágenes que ni niegan ni afirman nada de alguien concreto. Pero pese a lo racional de su estudio, Ripa también sabe disfrutar de ese espacio de oscuridad, de inefabilidad, que la imagen proporciona -sabe compararla con los secretos de las imágenes utilizadas por Platón o el revelador sistema de las parábolas de Cristo. Los escritos que apoyan las imágenes de C. Ripa, esos escritos que no son otra cosa que el poner denominación a la imagen que se ofrece, producen un estado de inquietud en el observador. Esa inquietud se ve acrecentada positivamente con la introducción del texto: "Y me parece obligado escribir los nombres, excepto cuando se presenten en forma de enigma, por que sin el conocimiento del nombre no se puede penetrar en la cognición de los significados, si no son imágenes triviales, las cuales por su frecuencia son reconocibles normalmente a primera vista por todos"⁵⁸.

⁵⁷La recogemos de M. Praz, op. cit., p.91.

⁵⁸J. Fernández Arenas y B. Bassegoda, op. cit., p.144.

La empresa barroca "¿qué es -se pregunta Maravall⁵⁹- sino un modo de escribir incompleto e inacabado (...)?" Posteriormente el citado Carpaccio, y en la misma obra, se atreve a dar dos fórmulas de cómo convertir un emblema en empresa y viceversa, pero tales investigaciones fueron muy replicadas en su época y no merecen ser debatidas aquí⁶⁰. Lo que ahora nos concierne no es ya el emblema sino la empresa. Praz⁶¹ con su aguda visión comprende perfectamente como la visión conceptualizadora propia del barroco (conceptismo e ingenio) nace de la literatura de las empresas, de una ampliación fundadora que se asienta sobre un tipo primitivo de empresa, pues, como el mismo estudioso afirma, "hubo empresas mucho antes de que se las considerase perfecta encarnación del ideal subyacente a la afición por las imágenes y conceptos que finalmente triunfó en el barroco"⁶².

Fig.98. Emblema de J. Francisco Fernández de Heredia. Trabajos y afanes de Hércules. Madrid. Francisco Sanz, 1682.

Fig.99. Empresa de F. de Zárraga. Séneca juez de sí mismo. Burgos, Juan de Vivar, 1684.

Fig.100. Emblema de F. Garau. El sabio instruido de la naturaleza. Barcelona, Antonio y Baltasar Ferrer, 1691.



De gran gusto a partir de ahora serán los juegos de caligrafía en los que mediante escritura, en prosa o verso, se van configurando siluetas de múltiples figuras; en realidad esta tipología estructural se conoce ya desde la Edad Media y el Renacimiento pero ahora

⁵⁹1975, p.440.

⁶⁰Dice Carpaccio: "la empresa puede utilizarse como un emblema, despojándolo de su lema y enriqueciéndola con una inscripción; y un emblema, por otra parte, puede convertirse en una empresa añadiéndole un lema". (Delle Emprese; vol. II, cap.III. Citado por Praz en op. cit., p.91.

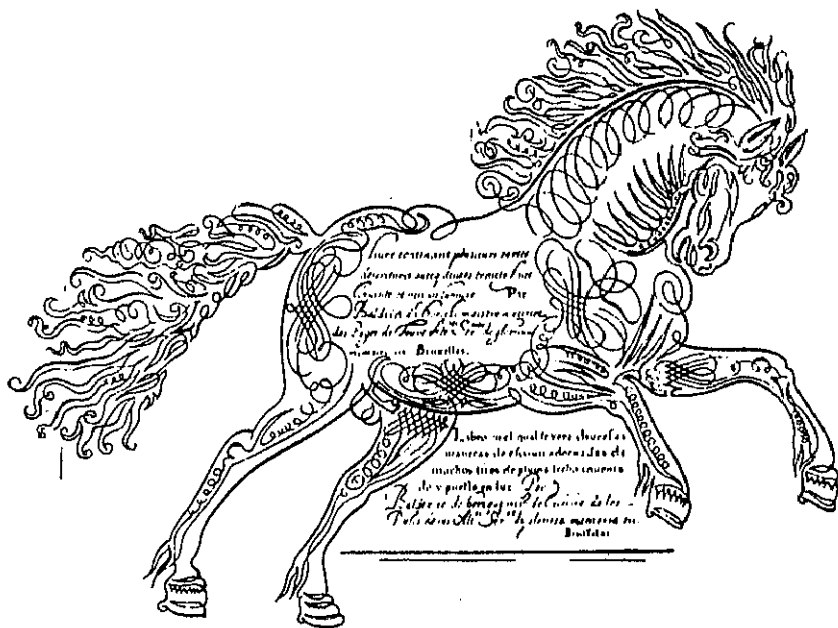
⁶¹1989, p.67.

⁶²1989, p.72.

adquiere casi la categoría de género, destacando en España las realizadas por Pedro Díaz Morante (fig. 101), o las de Baldvin van Heriexe en Bruselas (fig. 102).

Fig. 101. Pedro Díaz Morante. Segunda parte del arte de escribir. Madrid, Luis Sánchez, 1624.

Fig 102. Baldvin van Herieze. El arte de la escritura. Bruselas. Balderico de Bert.



II. El Rococó.

Muchos estudiosos ponen en duda la frontera entre Barroco y Rococó, y sugieren considerarlo como agudización suprema del exceso barroco; así opinan Francastell, Huyghe, entre otros. Es ésta una etapa de dura controversia generada por una discordinación entre los diferentes movimientos que se desarrollan al unísono. Prospera paralela pero parcialmente traslapado al Neoclasicismo, hasta la imposición de éste en el arte alrededor de 1760 y cuando podían ser escuchadas ya voces contrarias provenientes del joven Romanticismo. A partir de ahora los movimientos ya no se corresponderán con los siglos, así al Rococó, por su corto período de vigencia es denominado por Philippe Minguet, uno de sus máximos conocedores, como "petit siecle"; y su rasgo emergente es la presencia de un hombre nuevo, henchido de un espíritu vital que hace decir a Tanneguy de Quénetain, "esa época increíble donde el hombre occidental sin complejos no se sentía avergonzado de vivir"⁶³; las preocupaciones trascendentales parecían, si no desaparecer, cuando menos alejarse.

El Rococó no será ya como el Barroco, arte popular; se restringe a las clases superiores, entre aquellos que poseen tiempo para gozar de una vida ociosa. El lujo se asentará por doquier entre estas clases privilegiadas, nunca marcado por la ostentación objetualizadora, sino que es lujo subjetivado por el placer; el placer se desplaza desde la posesión de la cosa en sí misma, a su disfrute como necesidad del placer que el uso de la cosa proporciona. En una élite aristocrática tan uniforme en su riqueza, atrincherada frente a una clase media deficitaria y una gran masa poblacional sumida en la miseria, no tiene ningún sentido la presunción ni el engreimiento.

En la época del placer por antonomasia, en la que el hombre sufre una diátesis del placer, -fundado en esa aristocratización de la cultura que acabamos de señalar- el lenguaje se insertará en él con una fuerza especial, cobrando un nuevo sentido. La conversación placentera enlaza y se entrelaza con todas las características y fenómenos que definen esta sociedad. La aparición de los salones -"el público del Rococó", para Minguet⁶⁴- fomenta un nuevo tipo de diálogo basado en la disputa ingeniosa dentro de una amplia conversación entendida como juego. Madame de Staël dirá: "La conversación no es, para Francia, un medio de comunicar ideas, sentimientos, asuntos, sino un instrumento que gusta tocar y que reanima los espíritus, como la música en algunos pueblos y los licores fuertes en otros"⁶⁵. Es el triunfo del lenguaje por el lenguaje, el lenguaje mundano, ligero y gozado como juego -en el sentido de Huizinga y Gadamer-. La conversación se adelgaza. Un juego que enlaza con el ingenio, con el wit: "Revoloteante la conversación es también empequeñecedora;

⁶³Citado por Minguet, 1992, p.229. La obra de T. de Quénetain es *Le feu d'artifice du baroque allemand*.

⁶⁴Para una mayor información sobre la función de los salones en la cultura del Rococó acúdase a la obra de Minguet que venimos citando a lo largo de este capítulo, p.169-176.

⁶⁵Texto obtenido en Minguet, 1992, p.172.

tiempo de fragmentar el lenguaje; la frase corta, le mot, conviene más que el período. En un salón, "oficina del ingenio", se debe ser evidentemente ingenioso. El ingenio es algo tan francés como el humor lo es inglés, y, sin duda, el uno es tan difícil de definir como el otro". El lenguaje es soporte de la intriga galante, del juego del amor; como nos da a entender Minguet⁶⁶, tampoco hay aquí ostentación del triunfo amoroso: el libertino se enfunda en el decoro, es el connoisseur y el jouisseur del placer del amor⁶⁷. Y esa fruición en el lenguaje es extensible a las demás artes: "Se conversa de forma exquisita con un lápiz pastel, un hermoso grabado dorado entre las páginas de un cuento galante o de una tragedia clásica, una delicada cabeza empolvada sobre un medallón translúcido del tamaño de una cuarta parte de la mano"⁶⁸. Y este método conversacional alcanza incluso al pensamiento más lúcido del siglo, y es por ello que Diderot recuperará la exposición dialógica⁶⁹. Que la escritura es juego se advierte en la proliferación de tratados de caligrafía y de libros de poemas-figura, evolución sobrecargada de sus precedentes barrocos, ya citados en el último párrafo de dicha parte (figs.101 y 102).

Y, enlazada con esa palabra galante, está la "mirada indiscreta" de la que habla Minguet⁷⁰ que trasladará a la percepción del arte: "Que el arte rococó tiene un contenido sensual no hace falta decirlo"⁷¹. Lo agradable no permanece fuera, el hombre de la época tiene un deseo inagotable de agradar y ser agradado.

El mundo gira en torno a la mujer y el arte no rehuye este imperio⁷². Se disuelve el pathos barroco para promover una sosegada sensualidad que exprese debidamente la gracia femenina, e incluso el hombre modifica sus rasgos físicos con vestidos y maquillaje para conseguir una cierta afectación.

Minguet documenta como Boucher realizó un anuncio publicitario para la firma parisina de joyería Gerdaint, cuyo propietario era un conocido marchante de arte que ya

⁶⁶1992, p.192.

⁶⁷Minguet menciona un libro sobre *Liaisons dangereuses* de Ch. de Laclos escrito por Roger Vailland en el que explica como el juego amoroso del libertino es un juego que no duda de calificar de "dramático", estrictamente reglado y con cuatro estadios de obligatorio cumplimiento: elección, seducción, caída y ruptura. Como vemos su número coincide con las figuras medievales del amor cortés: precador, fenhedor, entendedor y drudo, aunque los pasos no se correspondan directamente, pues el drudo llegaba simplemente hasta el estado de seducción rococó.

⁶⁸Elie Faure; *Histoire de l'art. L'art moderne*. Ed. de 1921, p. 214. Según cita de Minguet, 1992, p.174.

⁶⁹Minguet aclara motivos de esta recurrencia al diálogo: "El recurso al diálogo puede explicarse por causas diversas: mimetismo social o forma de exponer ideas peligrosas sin comprometerse (¡la censura no se engaña en estol!), vocación de autor dramático, preocupación por complacer al público, pensamiento múltiple de Diderot" (1992, p.176); per, añadimos nosotros, ¿no puede ser también recuperación de la Antigüedad por sus formas? Recordemos que es ésta la forma de exposición filosófica de los pensadores de la Grecia Clásica.

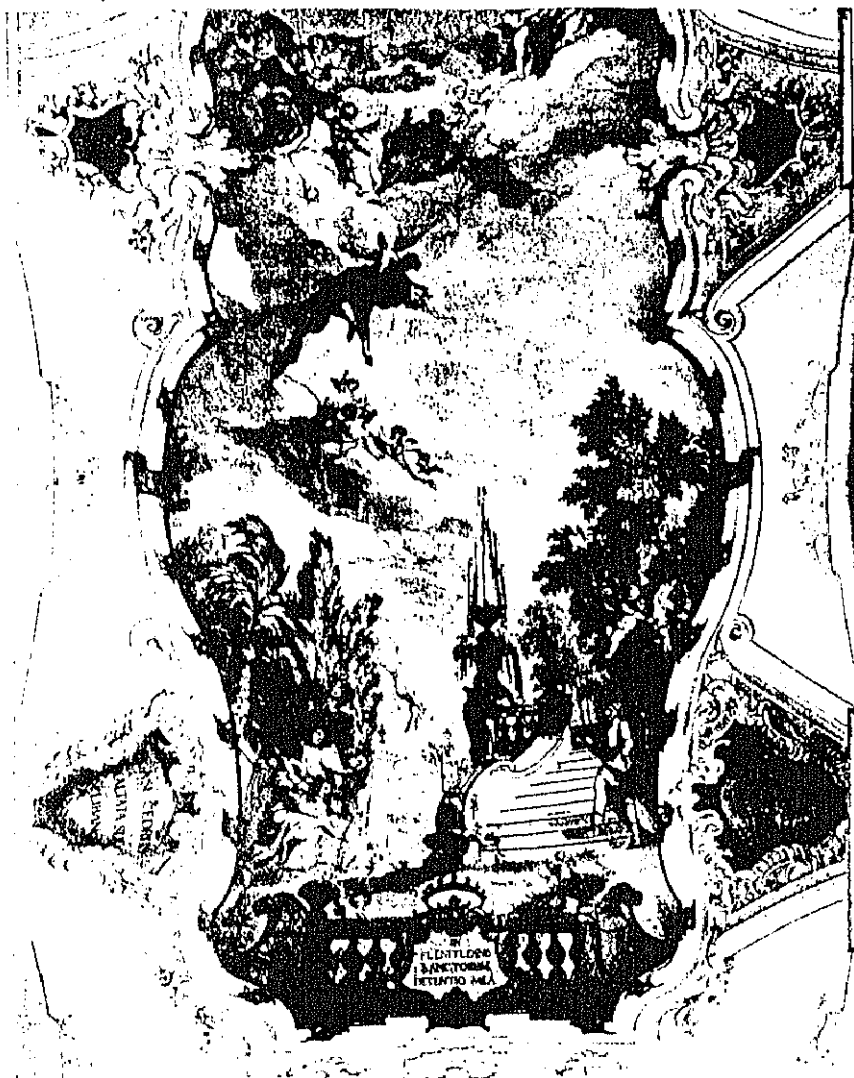
⁷⁰1992, p.192.

⁷¹op. cit., p.191.

⁷²Sobre este fenómeno extrañío puede verse A. Schonberger y H. Soehner; *El Rococó y su época*. [1958]. Salvat / Alianza. Navarra. 1971.

había conseguido de Watteau que decorase su tienda. En el anuncio de Boucher puede leerse: "EN LA PAGODA. Gersaint, marchante joyero del puente Notre-Dame, vende toda suerte de quincallería nueva y de gusto. Joyas, cuadros de gabinete, Pagodas, barnices y Porcelanas de Japón, conchas y otras Curiosidades de historia natural, Piedras, Ágatas y todo tipo de mercancías curiosas y extranjeras. En París, 1740"⁷³. La "propaganda de estado" barroca ha sido absorbida por el ciudadano culto burgués, ávido comerciante que se ha dado perfecta cuenta del papel de la publicidad. La palabra del poder político ha comenzado a transfigurarse en palabra del poder económico, y que se materializará treinta años más tarde cuando el absolutismo se doblegue a la entrada en el parlamento al denominado Tercer Estado.

Fig. 103. Johann Baptist Zimmermann. El jardín del Paraíso. 1749. Fresco de la bóveda de la iglesia del convento de Weyarn. En el ilusorio alfeizar flota la inscripción "IN PLENITUDINE SANCTORUM REDENTIO MEA".



⁷³El autor ha obtenido esta cita de Alfred Leroy, *La civilisation française au XVIIIe siècle*, París, 1958, p.13.

Fig.104. Cristoph Thomas Scheffler. El martirio de los fieles. Iglesia de San Paulino, Tréveris. 1743. En el oblongo medallón aparece la inscripción "VIDI ALMAS INTERFECTORUM PROPTER VERBUM DEI ET PROPTER TESTIMONIUM QUOD HABEBANT.", perteneciente a un versículo del Apocalipsis que se cita al pie.

Fig.105. Konrad Mannlich. Retrato del secretario Louvier. Colección Nacional de Pintura. Espira.



Fig.106. Antoine Pesne. Retrato del grabador Georg Friedrich Schmidt y su esposa. 1748. Museo del Emperador Guillermo, Berlín.

Fig.107. François Boucher. Retrato de la marquesa de Pompadour. 1734. National Gallery, Edimburgo.

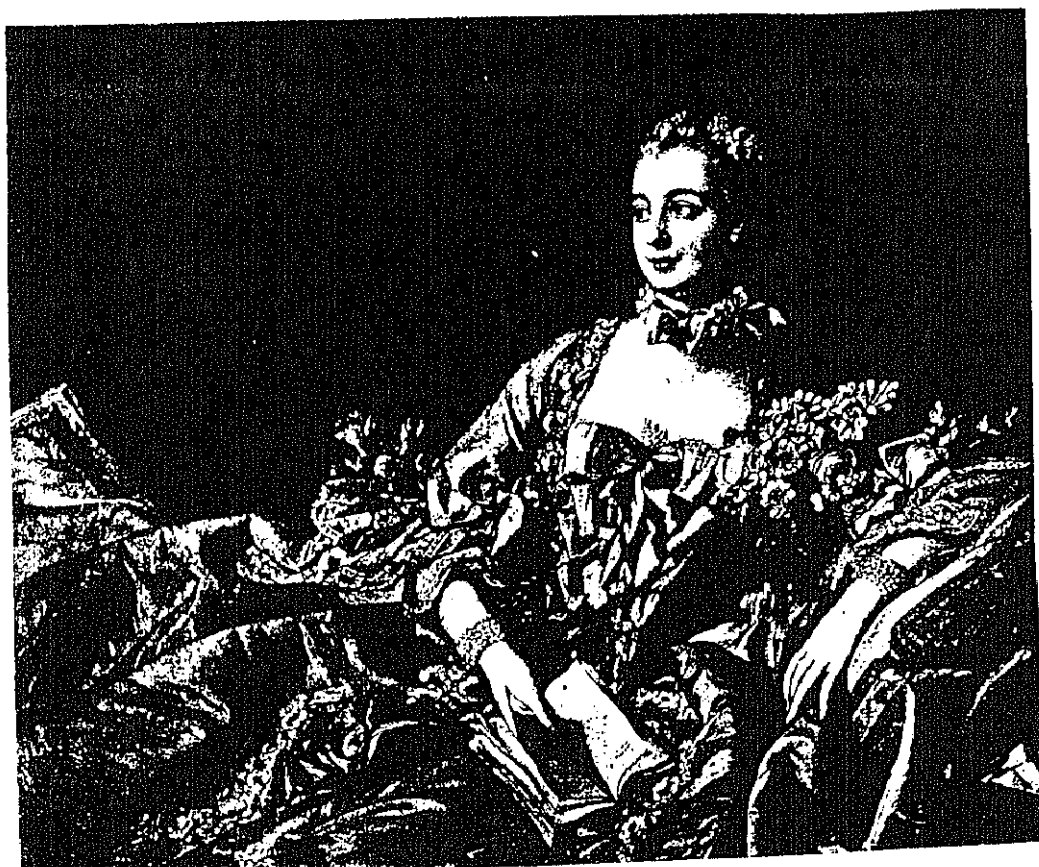
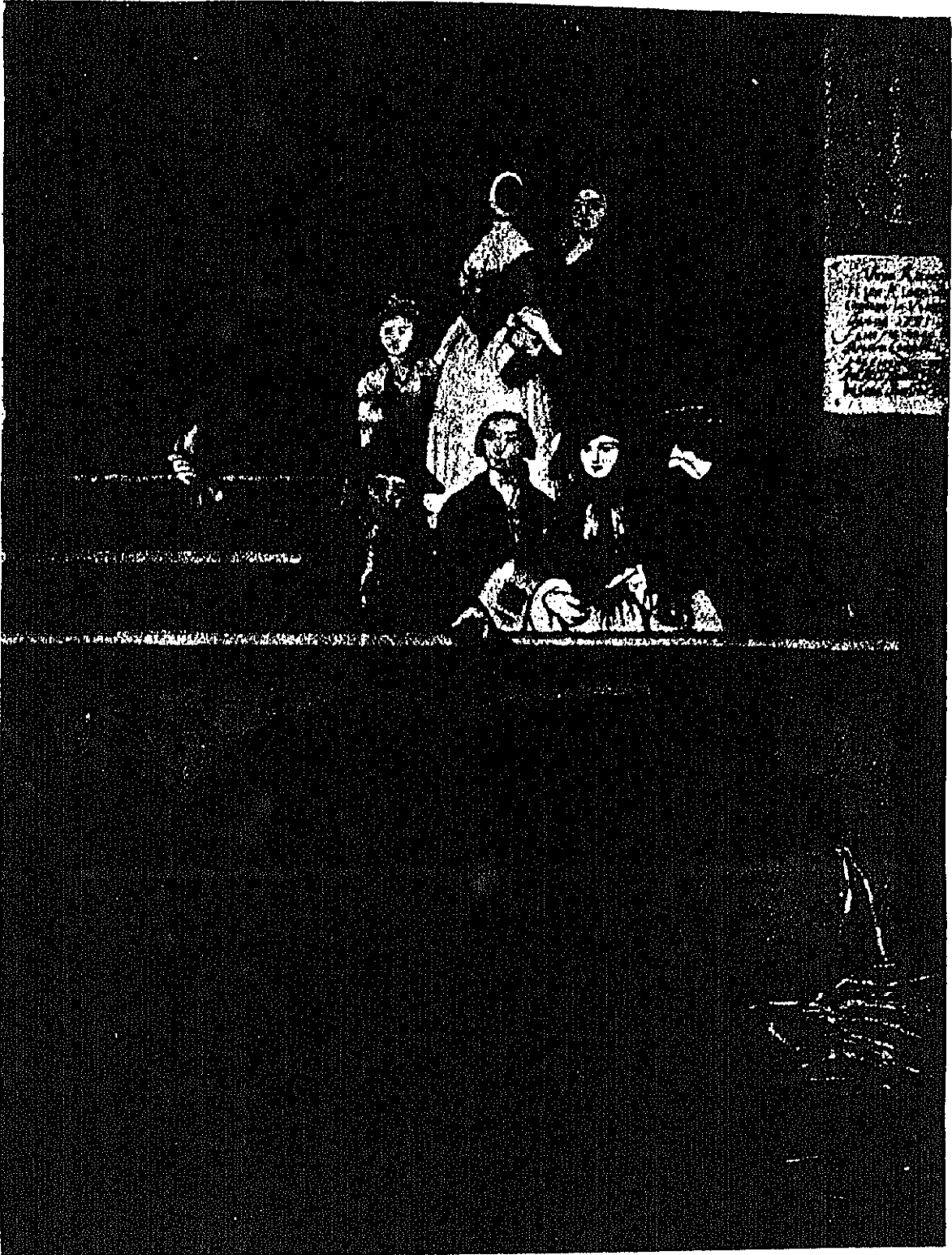


Fig. 108. Georges Desmarées. El artista con su hija. 1760. Pinacoteca de Munich.



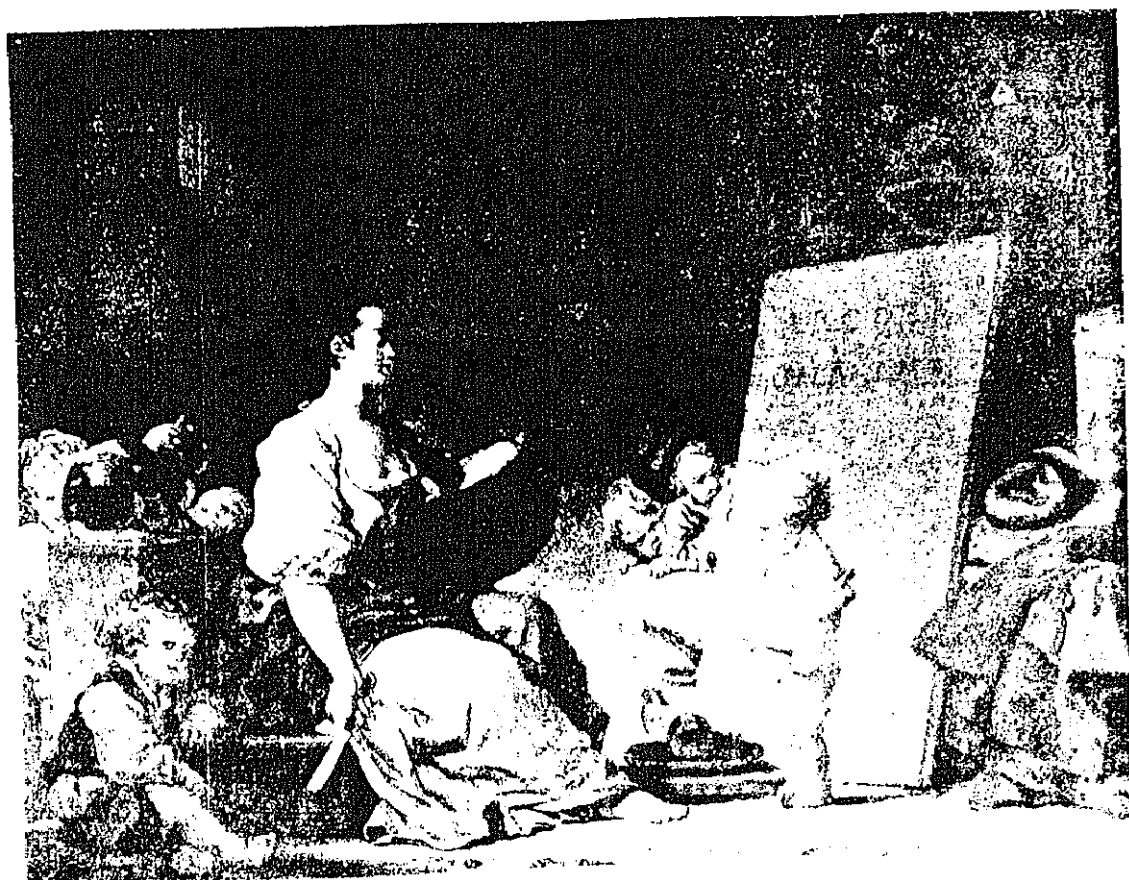
Fig.109. Pietro Longhi. El rinoceronte. 1751. Ca'Rezzonico, Venecia.



En pintura, la cartela barroca pierde proporción con respecto a la imagen, pero su significación se elitiza, desatendiendo su valor doctrinario sobre las masas y ejercitándose en un espacio ornamental. Pueden señalarse en este sentido los frescos de J. B. Zimmermann para la bóveda de la iglesia del convento de Beyarn (fig.103), o los de C. T. Scheffler en la bóveda de la iglesia de San Paulino en Tréveris (fig.104).

Fuera de la pintura mural, en la tipología que acabamos de citar, son raras las inscripciones en la pintura; incluso, cuando se representan lectores raramente pueden ser vislumbrados sus títulos o leerse sus páginas, siendo por lo regular manchas insinuantes de mayor o menor gestualidad (figs.105, 106 y 107). Como excepciones presentamos dos obras, una de Pesne, Autorretrato con su hija (fig.108) -en la que un papel escrito sobre la paleta del artista documenta la escena-, y otra de Pietro Longhi, El rinoceronte (fig.109) -muy original por cuanto que documenta la curiosidad despertada en el continente durante la exhibición de este, por entonces, raro animal. Hemos de destacar aquí también una obra alegórica de J. H. Fragonard titulada La Maestra (fig.110), en la que una figura femenina en actitud de cortar pan -curiosa asimilación de la enseñanza con la alimentación- se rodea de niños que observan con diferente atención una especie de pizarra en la que ha sido escrito el alfabeto.

Fig.110. Jean Honoré Fragonard. La Maestra. Colección Wallace, Londres.



EL SIGLO XVIII. NEOCLASICISMO.

El pensamiento estético del neoclásico y las posibilidades plásticas de la palabra.

Todavía no dados por finalizados el Barroco y el Rococó, surge -en dos núcleos urbanos fundamentalmente, Roma y, de manera privilegiada, París¹-, el movimiento neoclásico, como reacción a sus inmediatos precedentes, suponiendo un regreso a los modelos del mundo de la antigüedad grecorromana² para proponer un arte desligado del exceso y configurado por la asepsia y la medida formales. Su velocidad de implantación fue muy variable, si bien puede afirmarse, de una forma un tanto generalizadora, que su recepción fue más lenta en los países meridionales³. Múltiples son las causas que forzaron este movimiento de revisión, pero, entre las principales podríamos citar el odio acérrimo a la extravagancia, frivolidad y superficialidad del Barroco y Rococó, la confianza en la razón y en el hombre como potencialidad motora del progreso social; asimismo, deben ser citados el auge de los viajes⁴ y la creación de las Académias⁵. Paralelamente se inicia la separación entre artes útiles y bellas artes. De la mano de figuras clave del arte y de la naciente estética, como Winckelmann, Carstens o Mengs, y del pensamiento filosófico y social como Montesquieu, Voltaire, Diderot, d'Alambert y Rousseau; como máximo factótum del

¹En el texto colectivo *La norma y la imaginación. De la Ilustración al Romanticismo* (vol. VIII de la obra *Tesoros Artísticos del Mundo*. Club Internacional del Libro, Madrid, 1992, p.29), sus autores, A. Riera Mora, I. Coll Mirabent y J. Monserrat Argelaguet, aún resaltando la importancia de Roma como ciudad neurálgica al que acuden los intelectuales europeos para indagar en los referentes de primerísima mano de la antigüedad, prefieren inclinarse por una germinación homogénea y simultánea en diversas naciones europeas como espíritu de la época, de una época que reacciona contra la precedente corriente Rococó volviendo la vista a los orígenes de la civilización occidental, y por ello rechazan la posibilidad de un punto geográfico concreto del que pudiese haber brotado el Neoclasicismo.

²Como dirá su máximo teórico, J.J. Winckelmann, "El arte, en el que, como en toda actividad natural, no puede haber estado de inmovilidad, se ve obligado a retroceder cuando no puede avanzar" (*Plazaola, Introducción a la Estética*. Univ. de Deusto. Bilbao. 1991, p.109)

³Véanse a este respecto los datos aportados por I. Coll Mirabent, *Las claves del arte Neoclásico*. Planeta. Barcelona. 1991 (1ª ed. de 1987), p.6.

⁴Por lo regular el viajero, siempre de clase acomodada, solía acudir a contemplar los restos del mundo clásico, Grecia y Roma, con visiones arqueológicas que se veían materializadas frecuentemente, a su regreso, con la edición de guías y memorias del viaje que, a su vez, fomentaban las ansias de viaje entre sus lectores. Al mismo tiempo, el viajero solía traer recuerdos y rarezas del arte clásico que impulsaron el inicio de colecciones privadas accesibles al público en general en diferente medida. Estos viajes no se vieron mermados tan siquiera por la situación de acusada inestabilidad política nacionalista de la segunda mitad del XVIII (I. Coll Mirabent, 1991, p.6). Consecuencia de toda esta movilidad fue un gusto por la recuperación arqueológica que llevaría a actitudes tan ejemplares como la del monarca español Carlos III, patrocinador excepcional de la recuperación para la historia de las ciudades romanas de Herculano y Pompeya todavía antes de mediados de siglo.

⁵El sentimiento nacionalista influye determinadamente en su creación, ya que suponen la idea de un vivero de artistas nacionales con calidad suficiente, y que exima a las diferentes cortes de llamar a artistas extranjeros, al tiempo que eran económicamente aprovechable al poder ser canalizado su esfuerzo productivo en beneficio de la industria (I. Coll Mirabent, 1991, p.12).

pensamiento estético literario se destaca Nicolás Boileau quien elabora desde su racionalismo una minuciosa Arte Poética, la pieza doctrinal de mayor eficiencia de la época; tampoco ha de ser olvidado el apoyo gubernamental, en el caso de Francia de la mano de Luis XIV y su ministro Colbert⁶. Este clima cultural favorece un esteticismo de gran calidad que florece por doquier⁷; igualmente es muy relevante el auge de los diccionarios, utilizados como norma tutelar de las lenguas vernáculas; estando marcado el interés de su desarrollo tanto en el plano cultural como en el político. Curiosamente Walter J. Ong comprueba una etapa cultural en la que los libros llegan a ser objeto de burla, y señala dos casos ejemplares de este curiosísimo fenómeno: en la Batalla de los libros del relato de J. Swift Un cuento de un tonel, y también en ciertos pasajes del Tristram Shandy de Sterne⁸. Es entonces cuando Herder considera la desvinculación del lenguaje de un brote divino.

Henri Peyre en su obra *Qu'est-ce que le classicisme?* lo define como "visión filosófica" persuadida de la existencia de una esencia común y permanente en el hombre en concordancia con el mundo. P. Kohler, por su parte, nos dirá que "el Clasicismo es un producto de perfección, un islote de mármol que emerge cuando las aguas están bajas y al que el reflujo nuevamente cubre, depositando sobre la roca clara, arena mezclada con algas y conchas"⁹.

En la pintura Mengs enciende la tea antibarroca que será rápidamente seguida. Según I. Coll Mirabent¹⁰, los artistas que decoraban el Casino Borghese de Roma son los

⁶Este dirigente introduce sus ideas económicas en el proyecto artístico nacional, y es a él a quien se debe la idea de una Francia cosmopolita en lo artístico, que acogiese a los artistas más preciados de Europa y, al propio tiempo, a artistas en busca de una privilegiada formación. Ver Tapié, 1991, p.197-198.

⁷"El siglo XVIII es el siglo de la viñeta. Esa época que lo llenó todo con la amabilidad del arte, que elevó lo bello a estilo y llevó este estilo hasta las más pequeñas cosas de la intimidad, de sus vestidos, de sus costumbres; esa época que aplicó el talento del dibujante y del grabador incluso en la decoración del menor trozo de papel, de las mil hojas volantes que una sociedad pasa de mano en mano: tarjetas de visita, cartas, invitaciones, esquelas de participación, facturas de marchantes, pasaportes, contraseñas de teatro; esa época que no quería un solo impreso que no ofreciera un placer a la vista; el siglo XVIII debía emplear, naturalmente, para el embellecimiento y animación del libro, un genio, una imaginación y un gusto sin par. De este modo, el reinado de Luis XV es el triunfo de lo que se llamará más tarde 'la ilustración'. La imagen llena el libro, desborda la página, la encuadra, la encabeza y la acaba; en todas partes lo blanco desaparece: no son más que frontispicios, florones, letras grises, culs-de-lampe, orlas, atributos, cenefas simbólicas. Pocas obras osan presentarse sin esta recomendación y estos cuadros de texto, que vulgarizan y hacen circular a través de la lectura la gracia artística de la época. Editores impresores y autores lucharán contra quien llene sus ediciones con más imágenes, y las adorne con más grabados. Este es el éxito, la excusa o el perdón de todo lo que se publica; en ocasiones, el pretexto y la idea; y el grabado inspira el libro, como en el caso de este paquete de estampas enviado a Duclos para hacerle escribir el cuento de Acajou." (Édmond y Jules de Goncourt; *El arte del siglo XVIII*. 1859. Obtenido de Mireia Freixa. *Las vanguardias del siglo XIX*. Vol. VIII de la colección Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Gustavo Gili. Barcelona. 1982, p.157-158).

⁸Walter J. Ong; *The Presence of the Word*. Univ. of Minnesota Pres. Minneapolis. 1981, p.66.

⁹Las citas de H. Peyre y de P. Kohler han sido obtenidas de Victor L. Tapié; *Barroco y Clasicismo*. Cátedra. Madrid, 1991, p.35 y 36.

¹⁰1991, p. 48

que primero se adhieren a esta lucha¹¹, y pretenden deshacer este camino de lo extremado a través de Poussin, Carracci, Reni y Dominichino, hasta alcanzar a Correggio y Rafael. "Pese a sus intereses por la Antigüedad -nos advierte esta investigadora española-, estos artistas no llegaron a simpatizar por entero con el espíritu del mundo clásico. Sus composiciones, aunque realizadas con una clara vocación por lo clásico, conservaban aún el sabor de la época anterior". Esta misma autora en un trabajo colectivo sobre el siglo XVIII¹² considera que los únicos artistas que se adhieren incondicionalmente al canon Neoclásico serán Canova en escultura y David en la pintura.



Fig.111. Anton Rafael Mengs: El Parnaso. Fresco de la Villa Albani, Roma.

Las exposiciones se multiplican por toda Europa, y en París, los Salones bienales se inician en 1737. El pensamiento estético de este siglo viene marcado por la figura de A. G. Baumgarten, que consiguió que el arte fuese reconocido como ciencia diferenciada y procuradora de conocimiento, siguiendo las pautas de Descartes; su *Aesthetica* se publica en dos volúmenes en 1750 y 1758, como podemos observar bastante adelantado el siglo, lo que supuso que sus teorías llegasen tarde al Clasicismo; y de la mano de la Estética surge la figura del crítico, *connosseur* privilegiado, formador de opiniones entre un público ansioso de conocimiento.

¹¹Cita este autor a los siguientes: Robert Adam, Josep Vien, Pierre Subleirás, Pompeo Batoni, Hamilton Domenico Corvi, José Gades, ...

¹²El libro, ya citado en la nota al pie nº1 del presente capítulo, *La norma y la imaginación*.

En lo concerniente al lenguaje citaremos la declaración de un pensador a caballo entre el siglo XVIII y XIX, Friedrich Schiller, quien realiza la siguiente consideración: "El lenguaje todo lo plantea en términos de razón, pero el poeta se supone que todo lo plantea en términos de imaginación; la poesía exige la visión; el lenguaje no suministra más que conceptos. Esto significa que la palabra priva al objeto que ha de representar de su naturaleza sensual e individual y le atribuye una propiedad exclusivamente suya, una generalidad que no existe en el objeto original; de este modo, o bien se presenta el objeto libremente o bien no se le representa en absoluto, sólo se le describe."¹³ Lo que advierte Schiller en la primera parte de este párrafo es el litigio entre el racionalismo y el relativismo subjetivo vigentes, inclinándose por la segunda opción. Es en este siglo donde sitúa George Steiner "el momento crucial en que se produce la ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo, y el arte -continúa diciendo- (...) entra en una fase de progresiva alienación, de alejamiento de la realidad tal como ésta se entendía a partir de una tradición que tiene sus raíces en el mundo greco-latino y hebraico-cristiano. La crisis en los últimos decenios se ha orientado abiertamente hacia la barbarie"¹⁴. En resumen, en lo que está pensando Steiner cuando dice esto, y coincidiendo con la observación de Henri Peyre que hemos emitido en dos páginas atrás, es también en las afirmaciones de Descartes, que en el siglo precedente autorizaba a los poetas, por encima de los filósofos, a emitir declaraciones sobre el mundo pues ellos poseían el caudal intuitivo e imaginativo. Con el XIX se llega a la cúspide de la relación entre las palabras y las cosas -la Enciclopedia- a partir de entonces el patrimonio del lenguaje entra en bancarrota.

John Driden escribe el prólogo a la obra de C.A. du Fresnoy *De arte gramatica* y lo titula *Parallel betwixt Painting and Poetry*; en él da al arte la capacidad de superación correctiva de la naturaleza, vinculándola a conceptos de razón y nobleza. Habla extensamente sobre pintura y poesía y, aunque no afirme ostensiblemente la imposibilidad de agregación de las dos artes, tal idea puede ser percibida en muchas expresiones; así incluso dentro de cada arte el autor debe desechar responsablemente lo que extravíe al receptor de la finalidad pretendida: "el pintor debe desechar todo lo que le aleje de su objetivo, igual que el poeta ha de eliminar los episodios que resultan extraños a su poema"¹⁵. En ello se juega su genialidad. En uno de sus discursos de la Academia¹⁶, Sir J.

¹³J. Ch. Friedrich Schiller; citado por Ernst Fischer en *La necesidad del arte*. Península. Barcelona. 1985, p.30

¹⁴La cita procede del artículo de Javier Alfaya; "George Steiner contra nuestro tiempo". *El Mundo*, 12 enero 1992, suplemento cultural *La Esfera*; sobre el libro de Steiner *Presencias reales*.

¹⁵Procede de Assunto, 1989, p.23-24.

¹⁶Utilizamos exclusivamente los textos aportados por F. Calvo Serraller (et alt.) en *Ilustración y Romanticismo. Fuentes y Documentos para la historia del arte*. Gustavo Gili. Barcelona, 1982, p.107-120. El Conde Caylus, Anne Claude Philippe de Tubières, en sus *Reflexiones sobre la pintura* (1747, conferencia leída el 3 de junio, publicada en París en 1910 por un Conde Caylus sucesor, André Fontaine) agradece al rey la donación de una rica y extensa biblioteca a la Academia y opina sobre la importancia de la lectura y

Reynolds estima una idea de genialidad indiferenciada entre las diversas artes, "el Genio es tan propio del Pintor como del Poeta, o de un Profesor de cualquier otro arte liberal, o hasta de un Crítico de cualquiera de ellas", y es exclusivamente la capacidad del creador en el desarrollo digno de su oficio, adquirido no sólo en el aprendizaje de éste sino merced a una indispensable "educación general" -"No puede llegar a ser nunca un gran artista quien tenga una grosera incultura (...) "-, lo que le confiere una potencial genialidad tan sólo confirmable por su capacidad para comunicarla -"es Pintor sólo en la medida en que puede poner en práctica lo que conoce y comunicar esas ideas mediante una representación visible"-.

Por parte del neoclasicismo alemán el paisajista Salomon Gessner en su texto *Brief über Landschaftsmalerei* au Hern Füssli (1770) habla de la poesía como "la verdadera hermana de la pintura", aún cuando, a pesar de la familiarización de ambas, no parece manifestarse por su presentación fusionada, negando el traslape de la una sobre la otra¹⁷.

Ya Kant previó la posibilidad de dibujar por medio de la imaginación la figura de un concepto cualquiera¹⁸; de ahí a la posibilidad de mostrarla mediante una palabra, o conjunto de palabras, en lugar de materializada en una imagen, no hay más que un paso, aunque un costoso paso; el propio Kant no entendió así su cumplimiento, y al comentar la posibilidad de esquematización, algo fundamentalmente plástico, consideró que su traslación a la representación lingüística pudiera no ser siempre posible: "El concepto de perro significa una regla conforme a la cual mi imaginación es capaz de dibujar la figura de un animal cuadrúpedo en general, sin estar limitada ni a una figura particular que me ofrezca ni a cualquier posible imagen que pueda representar en concreto"¹⁹. Lo que advierte Kant es una insuficiencia entre la imagen mental y lo reproducido por la mano, un fenómeno que Diderot ya había señalado al comentar las obras del paisajista Wouvermans en el Salón de 1767²⁰, pues, tras ver que cualquier pintor al copiar un fenómeno natural experimentable por todos

la cultura para el artista, llegando, con anterioridad, a unas opiniones similares a las de Reynolds: "Ella [la biblioteca] debe impulsarnos a cultivar la lectura aún más de lo que lo hacéis ahora. Por fortuna todos los buenos autores salvados del furor de los tiempos han sido muy bien traducidos a nuestra lengua, y está siéndolo cada día en lo que respecta a los temas y materias de los que la pintura puede tener necesidad. Cuanto más examino estas buenas obras y los preciosos restos de la Antigüedad, más os convenceréis de que es muy necesario que todos los temas sean tratados. Sólo Homero, ese divino hombre, me parece inagotable.", pero más adelante advierte: "Sin embargo no os exhortaré más que a lecturas poco extensas y bastante moderadas. Con frecuencia esta ocupación tiene demasiados atractivos y vosotros teneis uno principal al cual os debeis con preferencia." (Esta larga cita está tomada de Fernández Arenas y B. Bassegoda; *Barroco en Europa*. Vol. V de la colección Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Gustavo Gili. Barcelona, 1983, p.173).

¹⁷ Este dato es obtenido de F. Calvo Serraller; *Ilustración y Romanticismo*. Vol. VII de la colección Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Gustavo Gili. Barcelona. 1982, p.365.

¹⁸ Francisca Pérez Carreño; *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Visor. Madrid. 1988, p.85

¹⁹ *Crítica de la razón pura*. [1781]. Alfaguara. Madrid, 1977.

²⁰ Diderot; *Escritos sobre arte*. Siruela. Madrid. 1994, p.51. Edición de Guillermo Solana Díez y Elena del Amo.

introduce rasgos personales interpretativos (que el espectador ha de permitir para garantizar la libertad del artista) sugiere "no pedir al arte algo que esté más allá de sus recursos" y aboga por la armonía como registro único pero imprescindible en la verdadera obra de arte; ello supone reservar para el arte un espacio propio, siempre inviolable, y, en el comentario a dicho Salón, critica duramente las "pinturas verbales" -refiriéndose con esta expresión a los pintores detallistas en exceso que más que pintar escriben, y no a la introducción de la palabra en la pintura, aunque es suponible que tal expresión le resultase igualmente incómoda. Unos años más tarde, Kant variará un tanto sus opiniones, en la primera parte de su *Crítica del Juicio* (1790) ²¹, dedica todo el párrafo 52, "De la unión de las bellas artes en uno y el mismo producto", a la posibilidad de establecer una concordancia de las artes: "La oratoria puede estar unida con la exposición pictórica de los sujetos, como de los objetos, en una obra de teatro; la poesía, con la música, en el canto, pero éste, a su vez, con una exposición pictórica (teatral), en una ópera, y el juego de las sensaciones, en una música, con el juego de las figuras en el baile." Evidentemente su programa tras la *Crítica de la Razón Pura* muestra una lógica ampliación de su primer pensamiento, y llega a jugar con combinaciones de diferentes artes en un producto final escenográfico o coreográfico, pero no considera la participación espacial conjunta de escritura, de grafema, en el espacio plástico. Aún así, podemos pensar que el espíritu conceptualizador de este pensador no rechazaría tal confluencia pues, como indica en el mismo párrafo, lo bello ha de poseer un aspecto edificante para el contemplador, le ha de aportar un enriquecimiento de su saber, traspassando lo que es simple sensualidad y distracción: "en todo arte bello, lo esencial está en la forma, que es conforme a fin para la contemplación y para el juicio, en donde el placer es, al mismo tiempo, receptividad para varios placeres y entretenimientos, y no en la materia de la sensación (en el encanto o en la emoción), en donde se trata sólo de goce, que no deja nada en la idea y embota el espíritu, produciendo poco a poco asco del objeto, y tornando el alma por la consciencia de su disposición contraria al fin en el juicio de la razón, descontenta consigo misma y caprichosa".

Totalmente contrarios a la introducción de explicaciones por escrito en el espacio plástico se encuentra el ya citado Mengs y el culto escultor francés Étienne-Maurice Falconet, un escéptico respecto a los valores de las piezas clásicas descubiertas entonces. El primero sostiene que la introducción de escritura supondría el reconocimiento de una insuficiencia plástica expresiva, la incapacidad de resolver problemas expositivos por medios exclusivamente plásticos; lo dice de la siguiente manera: "La invención es la parte que más se extiende en la Pintura, y en ella se reconoce el talento del artífice. Es la poesía de la pintura. Ella elige la primera idea de una obra, y no la debe perder de vista el artífice hasta la última pincelada. No basta que el pintor forme buenas ideas, ni que sepa llenar un

²¹Utilizamos la traducción realizada por M. García Morente (Espasa Calpe. Madrid, 1981, p.232-233).

gran lienzo con muchas figuras si éstas no sirven todas a explicar el principal objeto, y si todo el conjunto de la obra no exprime y declara al que mira el asunto de que se trata, preparando y disponiendo su entendimiento para ser conmovido de las expresiones y acciones particulares de las figuras principales y sin esto de nada le servirá dar expresiones violentas, o movimientos alterados, como hacen los que quieren aparecer inventores espirituosos. Cualquier demasía es la cosa más contraria a la buena invención. Para dar idea de esta parte describiré el cuadro del Pasma de Sicilia [Rafael, Caída en el camino del Calvario, Museo del Prado] cuando hable de otros del Real Palacio"²². Pero mayor rotundidad mostrará en sus declaraciones el segundo de los citados, Étienne-Maurice Falconet; así, en una de sus cartas a Diderot²³, utiliza una cita del abate Gedoy -defensor a ultranza de la convivencia de la escritura en el espacio plástico- para dar su visión contraria, que concluye con exagerada vehemencia: "Polignoto escribía los nombres en cada una de sus figuras. La antigüedad de entonces no conocía la elocuencia de la pintura y los medios de la que ésta dispone para hacer entender sin el uso del rodillo. Sobre este uso antiguo-gótico escuche al abate Gedoy. 'Este lugar nos enseña, dice, que en este cuadro, en el que había más de ochocientas figuras, cada figura principal estaba marcada por una inscripción; era la costumbre de los pintores de la antigüedad y no puedo creer que estos cuadros estuviesen desfigurados por ello, ya que provocaron la admiración de los griegos y de los romanos, cuyo gusto por la pintura valía tanto como el nuestro. Ha prevalecido una costumbre contraria y a menudo ha convertido un bello tapiz o un bello cuadro en un enigma para los espectadores: aquellas inscripciones daban, en primer lugar, la inteligencia del tema y ponían al espectador en condiciones de juzgar si cada parte del tema estaba bien ejecutada'. He aquí con toda exactitud, el deseo de las fruterías y los aguadores, siempre que se encuentren delante de un cuadro." Estas dos citas, quizá demasiado largas, por su rotunda importancia no podemos dejar de citarlas enteras, en ellas se inscribe esa noción fundamental que ha de regir el hacer del buen artista de entonces: la elocuencia; escribir algo sería no saberlo describir con el pincel. Es desde este punto de vista desde donde se despliegan obras como *El Parnaso* de A. R. Mengs (fig.111, p.163) o *La cólera de Aquiles*, de Peter von Cornelius (fig.112); si la elocuencia del pincel es sobrada, para qué utilizar el texto.

Con la misma preocupación por la posibilidad combinatoria de las artes para alumbrar un género más rico, encontramos, un poco antes, al jesuita español Esteban de

²² Antonio Rafael Mengs; Obras de D. A. R. Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por D. Joseph Nicolás de Azara, caballero de la Orden de Carlos III; procede la cita de F. Calvo Serraller (et al.); *Ilustración y Romanticismo*; vol. VII de Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Gustavo Gili. Barcelona, 1982, p.268-269.

²³ Carta del 25 de mayo de 1766. Recogida por F. Calvo Serraller (et al.); *Ilustración y Romanticismo*. Gustavo Gili. Barcelona, 1982, p.376.

Fig.112. Peter von Cornelius. La cólera de Aquiles. Fresco. Gliptoteca de Munich.



Arteaga²⁴ quien pretendió, desde una óptica winckelmanniana, una concordancia entre varias artes, música y poesía fundamentalmente, para configurar un producto escenográfico dramático musical. Pero en su obra *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* considerada como objeto de todas las artes de imitación (Roma, 1789) denuncia irónicamente el desvarío de su co-congregante Castel, quien inventó un clavicordio visual que atribuía propiedades fónicas a los colores. De alguna manera parece inaugurar ya una postura cercana al Romanticismo en fecha bastante temprana, pues, en la misma obra citada, repara en descripciones de Homero, desagradables por la crudeza de los hechos que describe, y en los que el autor clásico parece recrearse; en ellas ve ya rasgos elogiabiles, sin duda cercanos a la recién (1756) renovada sublimidad burkeana: "Esta metamorfosis admirable de lo feo en hermoso se hace por obra de la imitación, para conseguir la cual con el debido acierto es necesario que el artífice tenga presentes cuatro cosas: primera, cuál es el carácter y flexibilidad del instrumento sobre el que trabaja; segunda, cuáles son los estorbos que debe quitarse en dicho instrumento para lograr el efecto; tercera, los grados de belleza real que se hallen esparcidos en aquella clase de objetos naturales que quiere imitar; cuarta, cuál sea la belleza accesoria que los dichos objetos pueden recibir del arte y de la imaginación del artífice". y añade que si bien en literatura tal fealdad pueda resultar agradable al dar veracidad a la acción, su imagen plástica con toda seguridad resultaría indeseable, pues "lo que es bello en un género de imitación puede ser feo en otro, y, por el contrario, que los objetos disformes en un sentido pueden, con oportuna traslación, convertirse en bellos". Y esto es Lessing, del que habría leído su celebre *Laocoonte* (1766), quien atacando el *Ut pictura poesis* horaciano basándose en las mismas observaciones de Arteaga: lo que en la poesía no produce repulsión, si es trasladado a las artes figurativas si podrá producirla. Lessing nunca acepta la unidad de las artes; Goethe en *Verdad y poesía* (libro VIII) comenta esta decisión y se aproxima a su espíritu: "El artista debe mantenerse dentro de los límites de lo bello; al paso que el poeta, a quien no puede negarse toda clase de conceptos, puede extenderse un poco más allá; aquél trabaja por los sentidos que sólo se satisfacen con la belleza; éste, para la imaginación que puede aún soportar lo feo".

Hemos citado en el párrafo anterior una figura clave del pensamiento estético del siglo y todavía no hemos reparado en él como se merece, nos referimos a Edmund Burke. Habiendo publicado en 1757 su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas*

²⁴ Desterrado a Corcega tras la expulsión de la orden del territorio español, sus creencias religiosas jamás turbarán su deseo de belleza ideal, dominando tan sorprendentemente como las obras clásicas los últimos hallazgos del pensamiento de su época. Diderot, Addison, Falconet, Hutcheson, Mengs, Azara y tantos otros no poseían secretos para él. Las ideas aquí expresadas sobre este ilustre pensador español se apoyan en los párrafos extractados de su obra por F. Calvo Serraller (et al.) en el compendio documental *Ilustración y Romanticismo* (vol. VII de la obra *Fuentes y documentos para la historia del arte*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p.206-217).

acerca de lo sublime y lo bello²⁵, dedica su quinta y última parte al estudio de la potencialidad de las palabras, entendiendo para éstas un alto grado de abstracción, pues "Si digo el verano próximo iré á Italia, todos me entienden bien; sin embargo, creo que por esto no se pinta en la imaginación de ninguno la exâcta figura del que habla, pasando allá por mar ó por tierra, ó por una y otra parte, á veces á caballo, á veces en carruage, con todas las particularidades del viage. (...) En suma, no sólo hablamos de las ideas que comunmente se llaman abstractas, y de las quales ninguna imagen puede formarse, sino también de seres reales en particular, sin que la imaginación forme idea alguna de ellos, como aparecerá ciertamente, si exâminamos con cuidado nuestro propio entendimiento. A la verdad el efecto de la poesía depende tan poco de la facultad de formar imágenes sensibles, que estoy convencido de que perdería una parte muy considerable de su energía, si fuera este el resultado necesario de toda descripción"(p.240), y añade más adelante (p.244): "En realidad la poesía y la retórica no tienen tan buen éxito como la pintura en las descripciones exâctas: les es más propio mover por simpatía, que por imitación, y mostrar mas bien el efecto que hacen las cosas en el ánimo del que habla ó de otros, que representar una idea clara de las cosas mismas. En esto es donde tienen una jurisdicción más extensa, y donde la exercen con mejor éxito".

El siglo de la Ilustración, fruto de un deseo de conocimiento y de reestructuración social, implantará una didáctica que pretende acercar al público una cultura universal mediante propuestas de enseñanza programada y que se hará realidad en el proyecto cumplido de los diccionarios y especialmente en la Enciclopedie, indisolublemente ligada a la popularización de la imprenta²⁶. Esta Enciclopedie supondrá un cambio desde un valor pedagógico metafórico barroco al racional, medible, cuantificable y lineal, cimentado en la alegoría. "La Enciclopedie -como observa J.M. Ripalda²⁷- fue texto y láminas, saber e iniciación al trabajo de cambiar el mundo, compendio, arma de lucha, base de un saber acumulable, por así decirlo, indefinidamente" y, añade, "la Biblia es sustituida por la Enciclopedie". Y ese deseo de cultura alcanzará al artista; podemos destacar, como refrendo de la necesidad de un artista intelectualmente formado, algunos fragmentos de los discursos para la Academia de sir Joshua Reynolds, en los que desautorizaba como artista a "quien tenga una grosera incultura"²⁸

²⁵Utilizamos la edición del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, 1985, prologada por Valeriano Bozal y copia de la traducción realizada por Juan de la Dehesa en 1807.

²⁶"In the West by the eighteenth century the commitment of sound to space initiated with alphabetic script and intensified by movable alphabetic type has discernibly altered man's feeling for the world in which he lived and for his way of relating to his surroundings. The world of intellect and spirit and the physical universe itself became curiously silent in man's way of conceiving of them." (W. J. Ong: *The Presence of the Word*. Minnesota Univ. Press. Minneapolis. 1981, p.63; asimismo añade que Descartes ya no es un modelo del arte del discurso -ars disserendi-, sino del arte del pensamiento).

²⁷J. M. Ripalda Crespo, 1992, 161-162.

²⁸Véanse los párrafos de Quince discursos ante la Academia (1768-11790); en Calvo Serraller [et alt.]

El arte plástico parece ponerse al servicio de la historia. La herencia del pensamiento de John Locke está en plena vigencia en el cambio de siglo; este pensador había realizado un repunte a lo sensitivo asociándolo directamente a lo visual, y subordina a este sentido toda posibilidad de experiencia. La preocupación por el sonido pierde importancia en favor del estudio del espacio y esto alcanza incluso a la esfera musical. Paralelamente, la pretensión de regeneración social por el arte proviene del pensamiento estético burgués británico de principios de siglo, siendo Hogarth su más preclaro ejemplo; en el campo teórico encontramos a Shaftesbury quien ve en el gusto "el instrumento valorativo en todos los momentos de la actividad artística y moral"²⁹. El poder encuentra en las acciones de los héroes de la literatura clásica y de la historia un rico caudal de virtudes y acciones para ser ofrecido al pueblo como paradigma. El apoyo a este tipo de arte es total; se centralizan, monopolizándolas, las enseñanzas artísticas en la Academia Real (por el Conde de Angivillier) y se crea como lugar de especialización la Escuela Real de Alumnos Protegidos (por Tournhem) teniendo ambas instituciones estudios teóricos con lecturas programadas de "Tito Livio, Tácito, la Histoire Ancienne de Rollin y la Histoire Universelle de Bossuet"³⁰, el repertorio homérico es asimismo muy utilizado y también los personajes literarios y biografías de hombres ilustres, en especial los de época antigua, medieval y contemporánea. "El cuadro histórico -dirá Georg Sulzer en su Teoría Gral. de las Bellas Artes (1771-1774)- es bueno a su modo si representa saludables impresiones y evoca, o revive, ideas morales"³¹.

Posteriormente, fomentado por la corona y, tras su deposición, exacerbado por el marcado espíritu ideológico de la Revolución Francesa, el cuadro histórico, todavía moralizante, se ve impregnado por ideas doctrinarias. Es una forma propagandística que subrepticamente promueve una obediencia ciega en el estado. Los revolucionarios, identificando virtud clásica y virtud revolucionaria, tomarán en especial sus ejemplos de la Roma republicana. Es aquí donde se inserta La muerte de Marat de David (1793)³². El cuadro (fig. 113) describe el momento posterior al asesinato de Marat por Carlota Corday; ésta había solicitado -mediante una nota en la que daba cuenta de su lamentable estado

Ilustración y Romanticismo. Gustavo Gili. Barcelona, 1982, p.112-113. "(...) Debería [el pintor] tener algún conocimiento sobre las cosas del espíritu, además de saber mucho sobre el cuerpo del hombre (...). Si puede hacer de la lectura el recreo favorito de sus horas libres, mejorará y ampliará su pensamiento sin detrimento de su actividad (...). Y lo que esta lectura parcial e inconstante no le aporte, puede suplirlo con la conversación de hombres sabios e ingeniosos, que es el mejor de los sucedáneos para quienes no posean los medios y oportunidades de un estudio profundo (...)."

²⁹J. Plazaola; Introducción a la Estética. Universidad de Deusto. 1991, p.89.

³⁰Riera Mora, Coll y Argelaguet, op. cit., p.126.

³¹Procede de Riera Mora, Coll y Argelaguet, p.129.

³²Pertenece en la actualidad al Real Museo de Bellas Artes de Bruselas, y está firmado "À Marat, David. 1793 L'an deux".

económico tras la muerte de su marido en la defensa de su patria, con el que había tenido cinco hijos que ahora no podía alimentar- la gracia del héroe revolucionario; esta misiva todavía es sostenida por la cerúlea mano del cadáver: "du 13. Juliet, 1793 / Marie anne Charlotte / Corday au Citoyen / Marat", "il suffet que je sois / bien malheureusse / pour avoir Droite / a votre bienvallance". La respuesta sobre la mesa con un billete encima dice "Dé esta asignación a aquella madre de cinco hijos cuyo marido murió en defensa de su pais". La entrega no llega a realizarse pues la solicitante, burlando la confianza del héroe, con la excusa de recoger la donación, lo asesina.

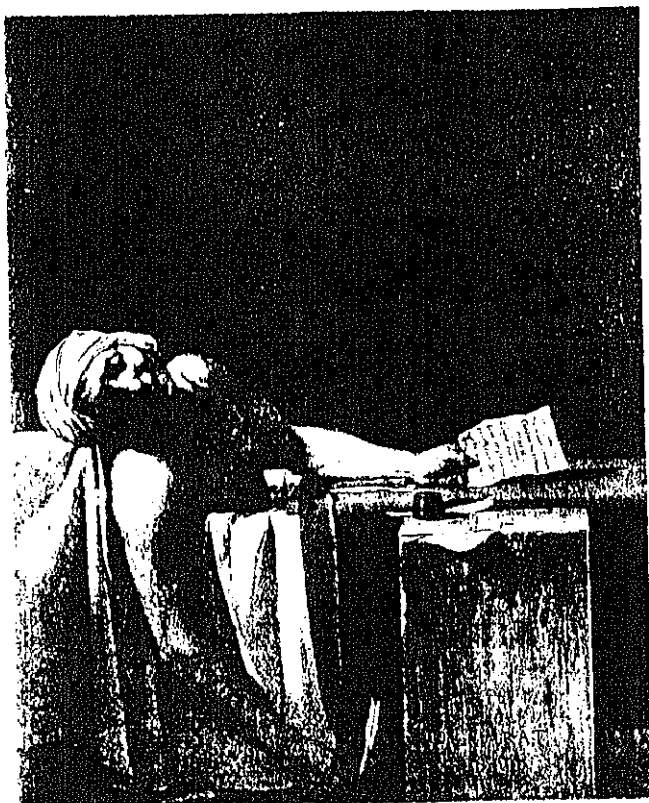


Fig.113. J. L. David. La muerte de Marat. Museos Reales. Bruselas.

David vio en Marat un modelo de la antigüedad. Tomó apuntes en su funeral por petición de la Convención Nacional para realizar ulteriormente un retrato. El cuerpo descompuesto del patriota asesinado se hace demasiado precioso a los ojos del artista para representarlo crudamente descompuesto; se acude a representarlo casi al modo de un enterramiento de Cristo. Es -nos dirá L. Nochlin³³ una "Pietà secular, un Andachtsbild revolucionario, sin referencia a un tiempo y un lugar específicos, en un escenario generalizado donde los detalles veristas añaden una significación universal adicional al mártir de la nueva religión de la razón", es el mártir secular; y añade "Puede que se haya pintado a Marat muerto en su bañera con una toalla alrededor de la cabeza, pero la bañera

³³1991, p.65-66

evoca a su manera una tumba cristiana o un sarcófago antiguo, la toalla se ha transformado en una aureola y el baúl semeja una lápida (...). Su bondad está remarcada por los sobrios objetos que le rodean: la sábana remendada, la caja en la que a modo de mesa reposan el tintero con la respuesta a la solicitud de su asesina. El programa iconográfico, desplegado con sobria genialidad y ponderada belleza, se completa con los textos de las misivas; su legibilidad ha de ser efectiva para que el espectador, reconstruyendo la totalidad de tiempos de la escena, admire al inmolado héroe en su plenitud pública y en su virtud privada.

Temas históricos ejemplarizantes son rescatados. Así Leónidas en las Termópilas, también de David, perteneciente al Louvre, y realizado en diferentes lapsos de tiempo, entre 1799 y 1814, muestra el sacrificio de unos hombres por su patria, Atenas; sin esta ofrenda de sí mismos la caída de Atenas en poder de los persas en el año 480 a. de C. sería inminente; el retraso inferido en las hordas de Darío supondrían el precioso tiempo necesario para organizar una efectiva resistencia griega. Al fondo un soldado graba en las rocas, con el pomo de su espada, la siguiente inscripción en griego: "Viajeros que por aquí paseis, decidle a Esparta que sus hijos han muerto por ella".

La pintura de historia culminará con los programas iconológicos napoleónicos, que toman como ejemplo la Roma de la época imperial. Los retratos historiados de Napoleón, enviados, a imitación de los emperadores romanos, a los confines de su extenso pero provisional imperio, son exposición publicitaria del emperador hacia sus ciudadanos como héroe sacrificado y entregado a la procura del bienestar colectivo. Pintores y escultores trabajarán en la búsqueda histórica de personalidades a las que asimilar la imagen de su emperador, estudiando detenidamente los acontecimientos imperiales en los que su figura destaque con brillo propio, siguiéndole por los campos de batalla para describir sus acciones arengatorias y propagandísticas, intensificándolas hasta extremos espurios. Es en este contexto donde encaja el retrato de Bonaparte cruzando el San Bernardo (1800-1801)³⁴ realizado por David (fig.114). El caballo favorito del consul, encabritado entre las masas rocosas, un Bonaparte impasible al quiebro del animal, sólo preocupado por la victoria - Marengo, junio de 1800-; y sobre las rocas las inscripciones testimoniales de los nombres de sus ilustres precedentes en la hazaña: Aníbal y Carlomagno, y, como no, también su nombre. Luc de Nanteuil³⁵ comentando este cuadro repara cuidadosamente en la materialización del amor por lo real y lo ideal, un sentimiento compartido tanto por el estadista como por el pintor.

³⁴Parece ser que el propio David hubo de realizar varias copias de esta pieza, lo que indica el éxito obtenido; una de las más bellas es la que se encuentra en el Musée National du Château de Malmaison, Rueil-Malmaison.

³⁵Luc de Nanteuil; J. L. David. Harry N. Abrams Publishers. New York, 1990.



Fig.114. J. L. David. Bonaparte cruzando el Gran San Bernardo. 1801.

El retrato aunque bien es verdad que ocupa en el arte Neoclásico un puesto secundario, adquiere el rango de "exemplum virtutis"³⁶, fórmula de proselitismo por medio del arte aplaudida ya por Cicerón. Si bien el retrato continúa siendo apología del Estado y el poder, hemos de resaltar en su favor que el sujeto del elogio ya no es el monarca como guerrero victorioso que controla con esta falsa omnipresencia una idénticamente falsa concordia social; ahora se elogia al hombre ilustre que, con el esfuerzo individual y su fe en

³⁶Término usado por Riera Mora, Coll y Argelaguet en la obra citada, p.104.

la razón, ha alcanzado un fruto valioso y lo ofrece altruista a la humanidad. Puede diferenciarse el retrato de comitente privado de aquel otro encargado por el estado. En el retrato pictórico surge el "retrato intelectual" como tipología: es el caso del viajero a Roma que, orgulloso de su contacto cultural se hace retratar entre las esculturas más reconocidas de la ciudad, el del científico rodeado de su instrumental y de sus libros³⁷, el del veterano militar que desea exhibirse con el uniforme del regimiento en el que combatió. Ejemplos conocidos de esta tipología, a poco que pensemos, se nos viene a la cabeza un ciento; pero, pensemos en uno concreto: el retrato de Monsieur y Madame Mongez de David, que, aunque un poco tardío, pues es ya de inicios del XIX, exactamente de 1812, puede considerarse un magnífico ejemplo de lo aquí señalado. Antoine Mongez fue diputado de la convención y Secretario General de la Institución; nombrado directamente por Napoleón, viste en el retrato el uniforme de la ocasión, al tiempo que sostiene entre sus dedos la medalla que le otorgó el mismo Emperador. El doble retrato aparece firmado con la fórmula AMICOS ANTONIUM MONGEZ ET ANGELICAM UXOREM / AMICUS LUDOVICUS DAVID, ANNO MDCCCXII; se hace así referencia a la amistad que une al matrimonio (uxorem = su esposa) con el artista.

Cuando el retrato es escultórico suele ser elevado en un lugar público, de ahí su engranarse con, y desde, el plano urbano. Requiere para su reconocimiento que en la peana muestre, cuando menos, su nombre, pero es frecuente mencionar el honor que lo ha elevado a la inmortalidad; este texto se ve reforzado reiteradamente por relieves que, distribuidos por dicha peana, historifican la acción al gusto de la época.

El retrato escultórico de Voltaire realizado en 1776 por Jean Baptiste Pigalle muestra al viejo pensador, que por entonces contaba 76 años, desnudo, mostrando la delgadez hirsuta de la ancianidad, tan sólo cubierta por un mínimo conveniente de pudor; sosteniendo débilmente entre los dedos de su mano derecha el arte de escribir, a sus pies, caídos, si no arrojados, la hermosa máscara y el cetro de la falsedad tiránica e intolerante, del oscurantismo supersticioso fomentador de la ignorancia; protegidos por su pie izquierdo los lauros literarios tan merecidos y el pliego enrollado que tan bien usó. En la estrecha peana de planta redonda se lee la dedicatoria: "A Monsieur de Voltaire. Par les gens de lettres / ses compatriotes et ses contemporains. 1776". Es el elogio del pueblo agradecido.

Cuando Jean-Antoine Houdon viaja a la recién inaugurada nación americana de las siete colonias para realizar el retrato de su presidente, G. Washington, encuentra la pacata reticencia de éste a ser representado como un dios clásico revestido por su desnudez y habrá de conformarse simplemente con estructurarlo como tal³⁸. Realiza varias pruebas y

³⁷El retrato del ginecólogo Alphonse Leroy realizado por David es un ejemplo excelente.

³⁸Esta aversión por el desnudo puede ser advertida asimismo en la pintura histórica que conmemora los hechos más destacables de su corta historia nacional; Benjamin West con *La muerte del general Wolfe* (1770) y John Singleton Copley con *La muerte del mayor Pierson* (1784) muestran a sus héroes con la

piezas, siendo fruto de esa investigación el busto presidencial, de marmol blanco, conservado actualmente en el Castillo de Versalles; incluso ahí aparece el cuello de sus vestiduras, disimuladas por rasgos clásicos; el inicio de una banda que cruza su torso desde su hombro derecho al costado izquierdo puede ser sospechada, en ella aparecen en brocatel los símbolos de la espada y las fascias laureadas; en su peana, en uncial romana, "Washington". Es un tributo al prodigioso estadista y estratega, recién elevado a héroe nacional. En contra del sentido clasicista de un Houdon pretendiendo deificar al general secesionista nos encontramos con David, quien en el ya citado Bonaparte cruzando el Gran San Bernardo rechaza la conversión de Napoleón en un dios, prefiriendo verlo como lo que es, un militar victorioso de un nuevo siglo, el XIX.

También son producidas personificaciones de las virtudes elogiadas en los ciudadanos o de las instituciones creadas para su patrocinio social; así, Josep Chinard realiza una terracota, perteneciente actualmente a las colecciones del Louvre, en la que representa a la República Francesa (fig.115). Se presenta como una mujer de hermosos rasgos clásicos, tocada con la patriótica gorra frigia; en posición sedente sostiene con cada brazo una placa grabada, análogas en su forma a las representaciones de las tablas de la ley mosaica, la sostenida por su brazo derecho reza "Droits / de l'Homme", y la del izquierdo, simple pero plenamente, "Loix". La sencillez de exposición hace que hasta los ciudadanos de inferior cultura puedan fácilmente asimilar la idea subyacente, al tiempo que le refuerzan en la idea de que los beneficios alcanzados son un patrimonio que él mismo consiguió con su esfuerzo y que han sido instaurados de manera permanente para asegurar su total cumplimiento y posterior acrecentamiento. La alegoría también es pertinente en la pintura y como ejemplo podemos citar la Alegoría de la Paz de Basilea de Pablo Montaña, en la que la Victoria alada, respaldada por la Paz, escribe sobre la columna el texto refrendante y conmemorativo de la concordia alcanzada (fig.116).

Cánova realiza entre 1783 y 1787 el monumento que acoge el cuerpo del Papa Clemente XIV, inaugurando un prototipo estructural funerario exitoso y que permanecerá vivo durante decenios. Se modula en estratos, coronados por la figura del difunto en este caso el citado Papa de cuerpo entero, sobre la cubierta de su urna funeraria, en plenitud de energía y vivacidad, orgulloso de la posición social lograda en vida y pleno de estoicismo ante la muerte. En un estrato, por lo regular, inferior siempre son dispuestas figuras en aflicción, vestidas a la manera clásica y personificando las virtudes observadas por el

neoclásica expresión de entereza ante la muerte pero cubren sus cuerpos con la más rica y última moda, ¿es esto fruto del puritanismo religioso atribuido, desde la epopeya fundacional del May Flower, al espíritu norteamericano? ¿Se debe a su orgullo de representar a la civilización frente a uno indígenas belicosos considerados salvajes incivilizados y que corren medio desnudos? En Francia la desnudez en el retrato no contrariaba a nadie y por ello la madre del Emperador no duda en hacerse retratar de este modo, al igual que su hermana Paulina.

Fig.115. Josep Chinard. Alegoria de la República Francesa.



Fig.116. Pablo Montaña. Alegoría de la Paz de Basilea. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.



fallecido -en el caso que estudiamos, la Humildad y la Templanza lo lloran-. Éste mismo artista realiza cinco años después el monumento funerario para el Papa Clemente XIII, orante sobre la losa que cubre su nicho; participa en todo de la estructura descrita anteriormente, tan sólo lo cambia el haber recurrido a alzar a la virtud, ahora la Fe, y a un geniecillo de la muerte³⁹ a la altura del solemne sarcófago papal, Caridad y Esperanza decoran la parte delantera del sarcófago, y entre ellas se lee la inscripción CLEMENTI · XIII / REZZONICO · / P · M · / FRATRIS · FILII. Ya a comienzos del siglo siguiente, 1805, finaliza la de María Cristina de Austria, caracterizada por su curiosa forma piramidal; aquí la difunta es evocada simplemente mediante un relieve rodeado, a modo de marco, por una serpiente que se muerde la cola, siendo sostenido por la Fortuna, el genio de la muerte descansa echado sobre el león de la Firmeza, y una comitiva de figuras abatidas se encamina hacia la puerta que se abre en la pirámide, va presidida por la Piedad, quien introduce una pequeña urna cineraria. Ya no existe aquí, pues, exposición del terror barroco ante la muerte sino transcendencia del prestigio.

Recapitulemos pues: El Neoclasicismo está dominado por una idea omnipresente de retorno al orden válido y persistente de la Antigüedad, condicionada por unos nacionalismos que se amparan en un "temperamento nacional" diferenciador -bien real, bien creado-, afianzado en una idea de moral institucionalizable, que pretende -a través de esas mismas instituciones- la formación del individuo dentro de los cauces de la sociedad que lo acoge y desde la razón. A finales del XVIII, cuando el movimiento permanecía en plenitud de vigencia, aparecen ya disensiones, es el caso de Voltaire y Diderot, que veían en la norma académica una reglamentación asfixiante de la sensibilidad que extirpaba cualquier espíritu excéntrico genial⁴⁰. Como bien señala Ruggero Pierantoni⁴¹, Hume, Burke, Addison, Wren o Hogarth declinan cualquier sujeción metódica a cánones prefigurados.

³⁹Riera Mora, Coll y Argelaguet (op. cit., p.109) aportan una reflexión sobre el entendimiento de la muerte en la conciencia neoclásica y su consiguiente representación iconográfica, al tiempo que nos descifran la simbología de ese nuevo ser icónico que es el "genio de la muerte": "La serenidad ante la muerte se traduce aquí en la desaparición del esqueleto barroco que arrebata la vida, sustituido por el genio de la Muerte que apaga una antorcha. Los símbolos cristianos se mitigan y se evitan las alegorías de difícil interpretación, pues se trata de mostrar con sencillez el carácter de la persona conmemorada"

⁴⁰Coll Mirabent, 1991, p.13.

⁴¹El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión. Paidós. Barcelona, 1984, p.131-133.

EL SIGLO XIX.

El final Neoclásico.

El arte occidental a principios del siglo XIX se muestra dominada por el imperialismo estético francés regido, en palabras de Cirici Pellicer¹, por "la prosa del documento o la poesía de los sueños" y donde "lo moral cedió a lo ideal" y se hace frecuentemente al "servicio político". Novotny² nos sugiere que aprendamos a englobar este deshilvanado siglo por un rasgo fundamental que lo traspasa de principio a fin: "el estudio de las apariencias externas de la naturaleza. No hacemos injusticia al siglo XIX denominándolo el siglo del Naturalismo". Las primeras tendencias artísticas reincidenten en la dependencia de lo narrativo.

Un David acomodaticio en lo político³ desgrana sus máximos logros, al tiempo que imprime su propia fortaleza a un Ingres prometedor en este momento. El controvertido cuadro de Ingres conocido como El voto de Luis XIII, realizado en 1824 en Florencia, nace de una necesidad por parte de su autor de estudiar la antigüedad renacentista de la mano de Rafael⁴. Aunque controvertido, tanto por su ejecución técnica -hubo de ser reentelado antes de ser exhibido- como por su presunta inmoralidad -los ángeles fueron cubiertos durante algún tiempo con hojas de parra doradas- los elogios fueron unánimes y se vieron factizados con la concesión de la Legión de Honor y un sillón en la Academia. En él se nos muestra cómo Luis XIII pone a Francia bajo la advocación de la Virgen⁵, alzando con ambas manos su espada; al lado sobre el suelo, los polémicos ángeles sostienen una leyenda que dice: "VIRG. DEIP. / REGN. VOV. / LUDOV. XIII / A.R.S.H. / MDCXXXVIII / FEB. "No es preciso romperse la cabeza con los temas -nos dirá Ingres⁶-: un pintor puede hacer oro con cuatro perras. Yo gané mi reputación con un ex-voto y todos los temas se pueden convertir en poemas. Tampoco debe uno preocuparse demasiado por los accesorios; hay que sacrificarlos a lo esencial, y lo esencial es la construcción, el contorno y el modelado de las

¹"Las grandes etapas del desarrollo artístico". Colaboración para la obra Historia Universal. vol III, Europa y Norteamérica siglo XIX. Salvat. Barcelona, 1980.

²1989, p.13.

³Personalmente prefiero considerar a David no como un arribista y sí como un artista intelectual en el que habían calado hondo las teorías de Voltaire, sobre todo de su defensa de la tolerancia.

⁴Realmente su realización material se debe a un encargo realizado al pintor por el gobierno de la catedral de Notre Dame de París -lugar donde hoy puede ser contemplado-, pero nadie puede dudar que, por la aceptación del contrato y los cuidadosos estudios preparatorios a los que fue sometida la composición por el artista, los motivos y necesidades estéticas son soberanamente suyos. Sobre su veneración por la obra de Rafael recordemos que Baudelaire nunca se refería a él por su nombre sino como "el adorador astuto de Rafael".

⁵Suceso realmente ocurrido el día de la Asunción de 1638.

⁶Jean-Auguste-Dominique Ingres; Aforismos. (1834-1840 ?). Procede de F. Calvo Serraller; Ilustración y Romanticismo. Vol. VII de la colección Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Gustavo Gili. Barcelona. 1982, p.299-300

figuras. Los accesorios deben jugar en un cuadro el mismo papel que los confidentes en las tragedias. Los autores los ponen allí para flanquear a los héroes y hacerlos destacar. Nosotros los pintores debemos también rodear a nuestras figuras, pero de suerte que ese contorno fije la atención sobre ellas y sirva para enriquecerlas con todo el lustre que sacamos de lo que las rodea." Nosotros proponemos que dentro de lo accesorio que comenta Ingres debe ser incluida la estrategia de la palabra, la inclusión de ese texto recortado, abreviado, pero recordatorio del evento narrado. En parte esto rompe con el esquema prefijado por el academicismo que mantenía la prioridad del tema, el mensaje, lo narrativo, que desde luego había de ser expresado con las herramientas propias del oficio -el acabado perfecto- y nunca con elementos foráneos. Como hemos visto en el siglo anterior la escritura, si existe en el arte plástico, siempre será un elemento secundario y recordatorio. Hasta el realismo, antinomia del academicismo, será absorbido por éste tras un proceso vulgarizador.

Romanticismo.

Surge el término a fines del XVIII en Alemania⁷, *Romantik*, designando a la corriente que pretende descalificar las ideas clasicistas entonces imperantes. Los analistas del movimiento se reparten entre los que suponen la existencia de fronteras imprecisas (Donald Martin Reynolds⁸) y los que apuestan por una fecha concreta. La fecha concreta es 1798, cuando esta denominación, que entonces estaba ligada a significados de lo fantasioso e improbable, es empleada por primera vez, en una colaboración para la revista *Athenaeum*, por el crítico de arte y esteta Friedrich Schlegel para calificar a un nuevo tipo de poesía con características propias muy acusadas. Será este pensador quien, en compañía de su hermano August Wilhelm, respaldarán una corriente que muy pronto alcanzará la categoría de espíritu de época, pero discordante con aquellas nociones de "movimiento" entendido como una serie de características comunes, pasión y espontaneidad, localizables en cada una de las producciones susceptibles de ser incluidas en él. Configurado inicialmente en Francia como reacción antineoclásica en el arte y antiabsolutista en política⁹, será en Inglaterra donde se le imprima al término la densidad adecuada, no sólo ya en el nivel de las ideas, sino en su condensación práctica¹⁰. Como la primera manifestación romántica notoria suele citarse el

⁷Mirta Aguirre (1973, p.14) sitúa históricamente el término; en realidad parece haber sido usado desde inicios del XVII con el significado de novelesco, si duda en atención al término francés *roman* (novela), y referido coloquialmente a "algo fantasioso y ajeno a la vida real". Jaime Espinar en su profundo estudio del movimiento coincide en señalar las dificultades etimológicas.

⁸D. M. Reynolds; *El siglo XIX*. Gustavo Gili, Barcelona 1985.

⁹Jaime Espinar (*El Romanticismo*. Atlántida, Buenos Aires, 1947, p.6) documenta un primer romanticismo francés antirrevolucionario, pero le resta importancia por pasajero.

¹⁰"Temas, motivos y actitudes que harían larga carrera hasta mediados del siglo siguiente, pueden hallarse, antes que en Alemania, bien dibujados en el dieciochesco inglés". En Mirta Aguirre, 1973, p.15-16.

estreno en París de la ópera *Hernani*, de Hugo, el 25 de febrero de 1830, pues su ópera *Cromwell* que iba a ser estrenada en 1827 hubo de esperar hasta la Revolución de 1830¹¹. Jaime Espinar así como A. Riera, I. Coll Miravent y J. M. Argelaguet se inclinan a adjudicar el título de padre del Romanticismo a J. J. Rousseau, quien en su estilo literario mezcla prosa, poesía y música con un tono elocente y descripciones plenas de colorido¹². En la citada obra de Espinar (p.63), en el capítulo titulado *Vísperas de 1830*, considera que existen cenáculos románticos previos al *Hernani* de Hugo y preferentemente vinculados a sociedades secretas y círculos teatrales. Que una obra teatral sea la mecha que encienda la aparición pública del movimiento confirma lo sostenido por Espinar: el teatro se hace vida y la vida teatro: las actitudes románticas adquieren también esa teatralidad.

Edmund Burke, al analizar las posibilidades de manifestación de lo sublime en las artes, niega esta aptitud para la pintura al estar ésta enclavada en la claritas expositiva impidiendo por ello la sublimidad, que brota de lo oscuro y enigmático, algo que la poesía logra con excelencia¹³; de ello se deduce que la superposición de una expresión sublime literaria sobre la ciega claridad de la pintura se hace prácticamente imposible. Pero Burke parece ignorar lo inefable, un sentimiento muy común que nace por estas fechas y que es ya experimentado por Goethe quién, desde un espíritu todavía neoclásico, prevé las posibilidades creativas del futuro Romanticismo y, así, pone en boca del joven Werther: "(...) entonces suspiro y pienso: ¡Si yo pudiera expresar todo lo que siento! ¡Si todo lo que en mí se agita con tanto calor, con tanta exhuberancia de vida, pudiera yo reflejarlo sobre el papel, convirtiéndolo a éste en espejo de mi alma, como mi alma es espejo de Dios! Pero me abisma y anonada la sublimidad de tan magníficas imágenes."¹⁴. Ante las limitaciones expresivas intrínsecas al lenguaje, la única solución es darle plena libertad al mismo, sin limitarlo a un habla culta y agradable: "El verso en el teatro -dirá entonces V. Hugo¹⁵- debe

¹¹Esta parece ser la cronología más clara, pues entre los libros consultados se han apreciado grandes diferencias; en alguno de ellos se llega a considerar -eróneamente- a la *Cromwell* como representada en 1827.

¹²Espinar; op. cit., p.15-20.

A. Riera, I. Coll y J. M. Argelaguet. *La norma y la imaginación*.

¹³El mismo Novalis (op. cit., p.144) pone en boca de Enrique un elogio de la poesía como única manera posible de dominio del mundo; actualmente debieramos quizá ver en la palabra no tanto un instrumento de dominio del mundo, pues este ha sido conseguido ya, y muy negativamente, por la ciencia, sino como instrumento de su salvación: "Realmente -dijo Enrique- la lengua es un pequeño universo de signos y sonidos. Al igual como el hombre dispone de ella a voluntad, así quisiera también disponer del vasto mundo y poder expresarse libremente en él. Y precisamente en el goce de revelar en el universo lo que está fuera de él, de realizar aquello en lo que consiste propiamente el impulso primario y genuino de nuestro ser, en este goce, precisamente, está el origen de la poesía."

¹⁴J. W. Goethe; *Werther*. Ed. Juventud. Barcelona, 1969. 2ª ed. 1986. p. 24-25. Trad. de José Fernández. (día 10 de mayo). Igualmente Novalis comenta la torpeza del joven Enrique de Ofterdingen: "Ante sus ojos se le revelaba el mundo en toda la grandeza y multiplicidad de sus relaciones, pero el alma de este mundo, la palabra, todavía no se le desvelaba." (Novalis; *Enrique de Ofterdingen*. [1798-1801]. Editora Nacional / Orbis. Barcelona, 1989. Trad. de Eustaquio Barjau, p.118.

¹⁵V. Hugo; op. cit., p.73.

abandonar todo amor propio, toda exigencia, toda coquetería. Se trata tan sólo de una forma, una forma que debe admitirlo todo, que no debe imponer nada al drama sino, por el contrario, que debe recibirlo todo de él para transmitirlo todo al espectador: francés, latín, textos legales, blasfemias reales, locuciones populares, comedia, tragedia, risa, lágrimas, prosa y poesía ¡Desgraciado el poeta cuyo verso se haga desdeñoso!"

En el pensamiento sobre el lenguaje en el siglo XIX han de destacarse las figuras de K.W. Humboldt y J.G. Herder. Rindiéndose a su hallazgo de la imposibilidad de separación de la idea de la palabra, Humboldt entiende, en sus Escritos sobre el lenguaje, que éste está "situado inmediatamente en el ser humano" y sería entonces imposible entenderlo como fruto de elaboración humana aunque sí entiende que las lenguas son frutos de una necesidad de perfeccionamiento. La escritura es para Humboldt un "mal inevitable"¹⁶; previamente a este juicio realiza un alegato: "(...) a partir del instante en el que el sonido articulado que resuena libremente en el discurso queda encerrado en la cárcel de la escritura, la lengua se encarniza, por muy rica que sea y por muy ampliamente difundida que este, primero a una presunta depuración, después a su empobrecimiento y, finalmente, a su muerte"¹⁷.

Marcel Proust en el libro *A la sombra de las muchachas en flor*, de su sumun narrativo *En busca del tiempo perdido* (1813-1927) nos narra la impresión que le producen las marinas de Elstir -posible caracterización narrativa de Whistler "Sin embargo, vi muy claro que el encanto de cada una de esas marinas consistía en una especie de metamorfosis de las cosas representadas, análoga a la que en poesía se denomina metáfora, y que si Dios creó las cosas al darles un nombre, ahora Elstir las volvía a crear quitándoles su denominación o llamándolas de otra manera. Los nombres que designan a las cosas responden siempre a una noción de la inteligencia ajena a nuestras verdaderas impresiones y que nos obliga a eliminar de ellas todo lo que no se refiera a la dicha noción."¹⁸.

El genial Hugo realiza en su Prólogo a *Cromwell* una defensa del lenguaje como *perpetuum mobile*, imposible incluso de fijación académica, ni de traducción perfecta entre idiomas pues cada pueblo se identifica en su lengua y no hay posibilidad de transcripción correcta entre ellas¹⁹. Profundamente comprometido con lo social, como ya hemos

¹⁶Escritos sobre el lenguaje. Península. Barcelona. 1991, p.64)

¹⁷Humboldt; Op. cit., p.63-64.

¹⁸La información sobre esta creación de Proust ha sido obtenida en Mireia Freixa; *Las vanguardias del siglo XIX*. Vol VIII de la colección Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Gustavo Gili. Barcelona, 1982, p.366-374. Añadiremos que ya Diderot había debatido la responsabilidad del cambio de lo metafórico a lo metonímico que él juzgaba como la disolución de lo textual con el consiguiente auge de lo figurativo.

¹⁹"Ya que -a pesar de lo que han dicho algunas personas que no habían pensado en lo que estaban diciendo, y entre las cuales hay que incluir especialmente al que estas líneas escribe- la lengua francesa no está fijada, ni lo estará. Una lengua no se fija. El espíritu humano está siempre en marcha o, si se quiere, en movimiento, y las lenguas con él. (...) La lengua de Montaigne ya no es la de Rabelais, la lengua de Pascal ya no es la de Montaigne, la lengua de Montesquieu ya no es la de Pascal. Cada una de estas cuatro lenguas, tomadas en sí mismas, es admirable porque es original. Cada lengua tiene sus propias ideas y es necesario

señalado; el nacionalismo subsistente en el período Neoclásico se agudiza, forzándose y reforzándose ahora en extremo las diferencias nacionales.

El pensamiento del mundo como reunión de individuos cada uno de ellos esencialmente importante, el "yo social", unido a la apología del lenguaje originario como forma privilegiada de poesía²⁰, daría como resultado experiencias privilegiadas como "el mundo como alfabeto" de J.W. Ritter, o la idea del "todo en el todo" (alles in allen) de la que derivaría la síntesis de las artes wagneriana. La concepción de la correspondencia de las artes se vincula, según De Paz (1992, p.219), a la indagación sobre la sinestesia -que no es sino una forma de "todo en el todo" de los sentidos- pero que propenderá en una catalogación jerarquizada de las artes, al no saber ver las posibilidades; de todos modos y como señala este mismo autor, "La Ut pictura poesis adquiere una actualidad y un significado nuevos", pero que, en último caso, no pasaría de ser evocación de un texto mediante una imagen, de ahí el florecimiento romántico de la ilustración: "La proliferación de alusiones estilísticas estuvo equiparada por el desdén respecto a las distinciones tradicionales entre los diferentes tipos de arte. La pintura histórica perdió su anterior supremacía moral (con frecuencia se fundió con la pintura de género) y el paisaje fue considerado por muchos como la forma de arte más importante"²¹. F. Novotny²² repara, aunque brevemente, en la contingencia de una vinculación entre poesía y pintura: "Si comparamos la pintura con la poesía este arte ofrece la ventaja de un lenguaje directo y de una casi ilimitada gama de temas, al igual que la música en cierto grado. (...) La pintura, con su simple imagen del hombre está en desventaja cuando no dispone de una 'narrativa'". Para responder a Novotny usaremos una frase del Enrique de Ofterdingen de Novalis: "La poesía no es nada especial. Es el modo de actuar propio del espíritu humano"²³. Pero Novotny sigue, diciendo: "Sería innecesario hacer alusión a este factor evidente si no fuera porque el elemento literario penetra en la pintura, en las más importantes representaciones de seres humanos durante la primera mitad del siglo XIX, incluso en la segunda mitad de siglo -en las obras de Goya, Gericault, Daumier-. Tan pronto como empieza a prevalecer el principio de representación de lo visible, pintura 'autónoma', aparecen las dificultades de

que tenga también las palabras propias a estas ideas. (...) ni las lenguas ni el sol pueden pararse. El día en que se fijan, mueren." (V. Hugo; Manifiesto romántico. [1927]. Península. Barcelona, 1971. Trad. de Jaume Melendres e Introd. de Henri de Saint-Denis; p.75).

²⁰Novalis así lo afirma en su Enrique de Ofterdingen: "Una posteridad más sabia que nosotros buscará cualquier noticia del pasado como si fuera una reliquia, y ni la vida de un solo hombre, por insignificante que éste sea, le será indiferente, porque en ella verá reflejada, con mayor o menor intensidad toda la vida de una época" (Editora Nacional / Orbis. Barcelona, 1989. Trad. de Eustaquio Barjau, p.105). Y viceversa, la poesía como lenguaje originario (Schlegel, Novalis). Véase a este respecto: De Paz, Alfredo; La revolución romántica. Poéticas, estéticas e ideologías. Tecnos. Madrid, 1992, p. 218. Trad. de Mar García Lozano.

²¹Enciclopedia Universal de la Pintura y la Escultura. Sarpe. Madrid, 1982, vol III, p. 913-914.

²²F. Novotny; Pintura y escultura en Europa. 1780-1880. Cátedra. Madrid. 1989, p.15.

²³Novalis; Enrique de Ofterdingen. [1798-1801] Editora Nacional / Orbis. Barcelona, 1989, p. 144. Trad de Eustaquio Barjau.

representación de los seres humanos". "En el arte del siglo XIX -seguimos citando a Novotny²⁴- apenas se encuentra un Gesamtkunstwerk [obra de arte total] que presente la arquitectura, la pintura y la escultura como un todo unificado, si bien en todo momento de esta época se hicieron numerosos intentos para lograrlo, pues, después de todo, constituía un tipo de ideal eterno". Realmente, si la reunión de las artes plásticas se hace difícil, mucho más lo será la pretensión de unificar las diferentes artes. Aun así pueden ser apreciadas obras de este tipo.

Recuperando, frente a lo clásico y materialista, una sensibilidad marcada por lo espiritual y la fantasía (Schiller) ignoradas desde la consumación de la esencia, será Francia donde alcanzará posiciones ideológicas de acción combativa; la confrontación entre Ingres y Delacroix se decide en favor del segundo, quien desde un marcado simbolismo intenta instaurar una nueva moral alejada de los valores de heroicidad que sí existían en su primera etapa. Mientras en Alemania desde un misticismo inicial entroncado con las experiencias de Kant y Schelling, y en Inglaterra, ligado a los procesos de acomodación social provocados por la Revolución Industrial. Schelling no permitía ni tan siquiera el entrelazamiento de dos medios plásticos distintos -un refrendo de lo observado por Novotny sobre la ausencia de obras de arte totalitarias-: "Pero si las evasiones de la escultura al dominio de la pintura dan por resultado la corrupción del arte, encerrar a la pintura en las condiciones y formas de la escultura es ponerle límites arbitrarios; pues si la primera tiende, como la gravedad, a un punto único, la pintura como la luz, puede llenar todo el espacio del universo."²⁵; y cuando observó la idoneidad de la palabra como medio plástico volvió a oponerse con vehemencia: en La relación del arte con la naturaleza deduce un espacio propio para el arte que la palabra parece no poder explicar ("... en cuanto pone ante los ojos en forma corporal, lo que quizá en idea no podría concebirse" (...)) "El arte figurativo, según una antigua expresión, debe ser una poesía muda. El autor de esta definición quiso decir con ella, sin duda, que, del mismo modo que la poesía, debe aquel arte expresar pensamientos del espíritu, conceptos cuyo origen es el alma, pero no por el lenguaje, sino como la silenciosa naturaleza, por medio de configuraciones, por medio de formas, por obras sensibles, independientes del lenguaje"²⁶. Rechazaba de ésta manera cualquier injerencia del lenguaje literario en el medio plástico, pero, contrariamente, admite la homogeneización de ciencia y lenguaje, en una época en la que la primera no podía prescindir todavía del segundo: "Esta ciencia activa es, en la naturaleza y en el arte, el vínculo entre el concepto y la forma, entre

²⁴Novotny; Op. cit., p.17.

²⁵F. Schelling; La relación del arte con la naturaleza. Sarpe / Aguilar. Madrid, 1985.Trad de Alfonso Castaño Pifán. p.97.

²⁶F. Schelling; op. cit., 1985. p.54-56.

el cuerpo y el alma. A cada cosa corresponde un concepto eterno que está bosquejado en el entendimiento ilimitado."²⁷

Friedrich Schlegel coincidirá plenamente con Schelling al revocar cualquier intrusión de la palabra en el espacio plástico y, en la siguiente manifestación²⁸, aprovecha para defender lo sentimental como exclusivo cimiento de la belleza: "La auténtica fuente del arte y de lo bello, empero, reside en el sentimiento. Del sentimiento se deriva espontáneamente el concepto y finalidad correctos y el saber determinado de aquello que se quiere, si bien el artista no lo puede acreditar con palabras, sino sólo en ejecución"

Dos genios, Goya y Blake, se insertan en esta corriente de una manera más ideológica que aquellos correligionarios suyos, como Turner, Friedrich y Corot, que, intrigados por una especulación mas directa de los valores de la naturaleza, hicieron del paisaje disculpa para la expresión de sus capacidades simbólicas. El Goya grabador es encomiado sobre sus otras facetas por Novotny; en sus estampas ve un elemento demoníaco excepcional, solo localizable en idéntico grado en las producciones de El Bosco, Brueghel y Shakespeare, y que rebasa la propia imagen mediante los títulos y los comentarios que al pie graba. Quizá sean sus Caprichos los que enlazarían mejor con esta tradición. Como vemos el texto permanece aparte, no se entremecla de igual a igual con la imagen, sin arriesgarse. No ha de verse en esta actitud falta de riesgo, sino que es el gusto propio de la época. Del artista y sólido intelectual William Blake debe señalarse su carácter polifacético, tanto en espíritu -mezcla de racionalismo y ocultismo visionario- como en sus producciones -dibujante, literato y filósofo- ambas imposibles de ser separadas (H. Honour). Son en sus producciones mixtas de dibujo y poesía donde las paradojas alcanzan la genialidad.

La genialidad pictórica francesa se cubre gloriosamente con las personalidades de Delacroix y Gericault. Los cuadernos realizados por Delacroix durante su colaboración en la misión diplomática del conde de Mornay en Marruecos, en 1832, carecerán de parangón tanto conceptual como plástico hasta el Noa Noa de Gauguin. El artista aprovecha para dibujar todo lo que puede y, a su regreso a París, los utilizará profusamente hasta el fin de sus días. Salvo este cuaderno de apuntes, resulta muy difícil localizar alguna obra de Delacroix en la que aparezca algún tipo de inscripción. Incluso en escenas en la que su aparición sería más que probable estas parecen ser ignoradas por completo; nos referimos por ejemplo a obras como Milton redactando el paraíso perdido a sus hijas, de 1828, donde aparecen libros dispersos por la escena pero nunca palabras claramente escritas en ellos; tampoco en el Hamlet y Horacio en el cementerio (1835), en la que bajo el cielo rojizo, los dos personajes parecen hablar reflexivamente, Hamlet acomodándose sobre una blanca lápida en la que hubiera sido muy fácil al artista integrar alguna breve inscripción, pero,

²⁷En F. Schelling; La relación del arte con la naturaleza. Sarpe / Aguilar, 1985. p.67.

²⁸Friedrich Schlegel. Obras selectas. 2 vols. Fundación Universitaria Española. Madrid. 1983, p.216.

sorprendentemente, renuncia a ello; no sabemos bien por qué, aunque, quizá, debemos atenernos a lo sostenido por Hugh Honour: "Los románticos creían con San Pablo que 'la letra mata, pero el espíritu da vida' (...) "²⁹, y apunta que la esta es la frase elegida por William Blake para la primera lámina de sus Ilustraciones al libro de Job.

Sorprendentemente Alfredo De Paz confirma la existencia de cierto gusto por la asociación de palabra e imagen, pero ello no se dió tanto en el gran arte como en el arte menor de la ilustración, relacionada con el auge periodístico: "Si la ilustración estuvo muy en sintonía con el romanticismo no fue sólo por la íntima asociación entre texto e imagen, asociación en la que se cumplía el deseo de reunir las distintas formas de expresión. La propia viñeta se presenta al mismo tiempo como una metáfora integral del mundo y como un fragmento. Densa en el centro y ténue en los bordes, puede verse como el símbolo mismo de nuestro universo; la tendencia a difuminarse hacia los bordes representa la imagen al mismo tiempo ingenua y profunda del infinito. Es a la vez fragmentaria y limitada, y muchas veces depende de un texto que le da su propio sentido. De esta forma la viñeta puede ser considerada una fórmula romántica por excelencia "³⁰.

El aprecio por lo inacabado que Burke propone como regla de oro de lo sublime, acusa la incompatibilidad de imagen y escritura, pues, en esta época la manifestación escritural todavía no contemplaba la posibilidad de ser admirada de una manera exclusivamente estética, escindida de su potencia conceptual. Es Mefistófeles, en la cocina de la bruja, en la primera parte del Fausto³¹, quien propone una visión poética menos reflexiva, más vinculada a procesos estéticos: "Comunmente, cuando no entiende el significado de las palabras, cree el hombre que debe reflexionar muy mucho sobre las mismas, y he aquí como a veces una cosa fácil llega a parecer sumamente difícil y he aquí cómo se hacen las falsas interpretaciones que dan pábulo al error".

El pintor Philip Jacques de Loutherbourg (1740-1812), británico de formación francesa, realiza inicialmente escenografías para el teatro de Drury Lane, y posteriormente en su propio teatro, el Eidophusikon, "en el que las pinturas se realizaban con secciones móviles, cambios de luces y efectos sonoros, un precursor de los dioramas y panoramas que fueron tan populares a comienzos del siglo XIX. El ilusionismo de Loutherbourg prestó un fuerte impulso a la pintura dramática de paisajes en Inglaterra, y ejerció una influencia particular en la obra del joven Turner "³²; el medio agradece la integración de sentidos, pero este artista, sin pretender hacer mella en su calidad, no proporcionará más que tímidas

²⁹H. Honour; El Romanticismo. Alianza. Madrid. 1981, p.297.

³⁰De Paz; La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías. Tecnos. Madrid. 1992, p.246.

³¹J. W. Goethe; Fausto. Espasa Calpe (Austral). Madrid, 1946, p.88. Trad. de Francisco Pelayo Briz. Este párrafo aparece muy disminuido en la traducción de Cátedra. Madrid, 1987, p. 176-177, en trad. de Manuel José González y Miguel Ángel Vega. Desconocemos el que se aproxima más verazmente al original alemán.

³²Enciclopedia Universal de la Pintura y la Escultura. Sarpe. Madrid, 1982, vol III, p.914.

respuestas. Pero la postura integradora de de Louthembourg si bien frecuente como utopía en esta época resultará excepcional en su consecución³³, Hugo lo intenta, y ya en el prólogo de su *Cromwell* solicita un "espectáculo total", pero el resultado será una vuelta al teatro en verso (privilegia al verso no sólo como fórmula teatral, sino también como "forma óptima del pensamiento"³⁴ y la exaltación del drama como género teatral supremo³⁵.

El acercamiento a la Naturaleza determina el concepto de lo sublime. Turner, Constable y Friedrich proponen una nueva visión del paisaje, heredera de la tradición nórdica pero reformulado. En *Sentido y sensibilidad*, Jane Austen pone en boca de la protagonista Marianne Dashwood lo que supone el aprecio de lo natural desde la cultura impresa, pues solicita "todos los libros que le enseñarán a admirar un viejo árbol retorcido". Este gusto por el paisaje sublime determina también nuevas formas de jardines, rechazándose el establecido jardín francés -dominado y geométricamente ordenado- por otro alternativo -espontáneo, irregular y agreste, que les resultaba más acogedor-.

El Realismo. La superación de la palabra plástica por la elocuencia del artista.

El realismo surge tan decididamente a mediados del XIX que es rápidamente aceptado por aquellos a los que pretende combatir, el academicismo oficial y el arte más de vanguardia, quienes han copado con su "estilo correcto" -según la expresión de D. M. Reynolds³⁶- la entrada en los Salones.

Escribe Courbet en 1861: "la pintura es un arte esencialmente concreto y sólo puede consistir en la representación de cosas reales y existentes. Trátase de un lenguaje completamente físico, cuyas palabras constan de todos los objetos visibles; un objeto que sea abstracto, no visible, no existente, no se haya dentro del ámbito de la pintura."³⁷ y lo reforzará todavía más: "el arte de la pintura sólo puede consistir en la representación de objetos que sean visibles y tangibles para el artista", es decir, supone la imposibilidad del flash back, de la representación histórica: el realismo es el elogio de la actualidad del mundo "*Il faut être de son temps*". Champfleury los denominará, al cerciorarse de esta peculiaridad, "Les actualistes"³⁸.

³³ Novotny lo afirma claramente, como ya ha sido citado, (1989, p.17): "El aislamiento de la pintura como una rama del arte está vinculado a la delimitación de la representación de lo visible. En el arte del siglo XIX apenas se encuentra una *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] que presente la arquitectura, la pintura y la escultura como un todo unificado, si bien en todo momento de esta época se hicieron numerosos intentos para lograrlo, pues, después de todo constituía un tipo de ideal eterno".

³⁴ Victor Hugo; *Manifiesto romántico*. p. 72.

³⁵ "El drama es la poesía completa. La oda y la epopeya tan sólo contienen el germen; en cambio el drama las contiene a ambas en desarrollo. Las resume y las engloba." (Victor Hugo; op. cit., p.43 y desarrollada posteriormente esta idea en p.72-75).

³⁶ Donald Martin Reynolds; *El siglo XIX* [1985]. Gustavo Gili. Barcelona, 1985 (ed. consult. 1990).

³⁷ Linda Nochlin; *El realismo*. Alianza. Madrid, 1991, p.20.

³⁸ Nochlin, 1991, p.22-25.

La imagen que pretende complementar a la palabra pierde su carácter plástico para revestirse de un exclusivo valor poético, así lo declara Schopenhauer: "Dado que en la alegoría lo que se quiere hacer visible por medio de una figura es un concepto se puede admitir su complementación por medio de una imagen pintada; pero entonces la imagen no habrá de ser considerada como obra, sino como jeroglífico significativo, y no podrá aspirar a un valor pictórico, sino poético"³⁹. El pensador germano desprecia, por idéntico motivo, la ópera, calificándola como "la idea algo bárbara de la elevación del placer estético mediante acumulación de los medios, simultaneidad de sensaciones de distintas clases y reforzamiento del efecto por el aumento de las masas y fuerzas accionantes (...)"⁴⁰, y acude a citar al Laocoonte, diciendo que no es representado gritando ya que ver una cara convulsionada por el terror con la boca extremadamente abierta provoca más risa que compasión, es un efecto ridículo, y comenta que el autor del Laocoonte clásico -según Goethe- dispuso a la serpiente mordiendo la parte baja del pecho de Laocoonte y, por ello, no había posibilidad físico-anatómica de producir un grito (p.974). La negación de la posibilidad de la palabra en relación con el arte plástico alcanza en Schopenhauer la postura excesiva de deslegitimar cualquier discurso lingüístico que sobre él desee realizarse, pues "Una legítima obra de arte no debe necesitar verdaderamente el preámbulo de una historia de arte para poderla disfrutar"⁴¹. Schopenhauer constata que un pueblo puede prescindir con mayor facilidad del arte plástico que de la poesía (es el caso de los musulmanes): "no hay pueblo alguno en que falten la música y la poesía" (El mundo como voluntad y representación. Aguilar. Madrid, sin fecha, p.976).

Según Linda Nochlin⁴², "Cuando Flaubert dijo que 'para cualquier cosa que se quiera decir hay tan sólo una palabra que lo exprese, un verbo que lo anime y un adjetivo que lo califique', no estaba hablando acerca de la pura belleza de expresión o de la palabra por la palabra. Como señala Harry Levin, estaba intentando 'aclarar detalles y especificar matices que novelistas más despreocupados señalan con generalizaciones torpes y vagos estereotipos'. El logro de Flaubert vino marcado por una 'devoción a la palabra, no como dogma, sino como medio a través del que el artista crea y mediante el cual se aproxima a la realidad'. Con un leve cambio de palabras, lo mismo puede decirse de todos los artistas realistas".

El realismo es también solidario con las clases, grupos e individuos desprotegidos; los cuadros, por ello, se llenarán de gentes de toda condición en sus labores cotidianas, pero tal solidaridad es descriptiva, superficial, jamás comprometida⁴³. Reparar en las clases

³⁹ A. Schopenhauer; El mundo como voluntad y representación. Aguilar. Madrid, sin fecha, p.973.

⁴⁰ Ensayos sobre religión, estética y arqueología. La España moderna. Madrid, sin fecha, p.146.

⁴¹ Ensayos sobre religión, estética y arqueología. La España moderna. Madrid, sin fecha, p.170.

⁴² 1991, p.34

⁴³ Nochlin, 1991, p.43.

populares tenía precedentes incluso en el Romanticismo; Schiller escandaliza a la corte de Weimar con su drama *Los bandidos*, según indica Henri de Saint-Denis en su introducción al Manifiesto de Hugo, no tanto por su exposición vanguardista, sino por exponer los problemas sociales que habían engendrado las revueltas campesinas. Pero el Realismo imprimirá a la denuncia social rasgos completamente nuevos. El realismo le añadirá sus rasgos preferenciales: cotidianeidad, actualidad, visibilidad y tangibilidad, instantaneidad y asépsia emocional. Courbet es tajante en esta línea: "La pintura es un arte esencialmente concreto y sólo puede consistir en la representación de cosas reales y existentes. Trátase de un lenguaje completamente físico, cuyas palabras constan de todos los objetos visibles; un objeto que sea abstracto, no visible, no existente, no se haya dentro del ámbito de la pintura"⁴⁴. Esta manifestación creemos que aclara suficientemente la inexistencia de escritos en la imagen plástica. Linda Nochlin comentando la idea de la muerte que se tiene a finales del XIX aporta una excepción pictórica a la repulsa de la palabra plástica: H. A. Bowler pinta *La duda*, una joven reflexiva que contempla, cómo Hamlet, una tumba abierta, con el cadáver visible, en cuya lápida se ha grabado "RESURGAM". Esta palabra deshace el enigma: la joven se plantea la posibilidad de la resurrección. Se pinta lo que se ve, sin convencionalismos ni redundancias: la realidad de por sí ya dice lo suficiente en su silencioso significar. El recetario académico huelga, sólo se necesita agudeza en la observación. Y todo es posible de ser representado pues todo lo real, por sí mismo, implica una cierta categoría de belleza, la propia de esta época. El paralelismo literario de Courbet lo detentó Stendahl ("la escritura testimonial"). Y con este agudo estudio de la realidad es imposible no observar la injusticia de ciertas situaciones. Esto nos conduce a Daumier, el gran genio comprometido que, haciendo uso de la caricatura y lo grotesco, pretende destruir los abismos interclasistas; su paralelo literario será el naturalismo de Emile Zola. desgraciadamente los diminutos brochazos mudos, con fingido candor, de Millet pervierten la sinceridad del realismo social, superficializa los estados tanto anímicos como sociales, pues cual Olivero Toscani del XIX, superficializa los sufrimientos de la sociedad, enmascarando las penosas condiciones de las clases oprimidas con los bucólicos barnices de la heroicidad estereotipada del trabajo y los introduce en los salones de las calses opresoras.

Consideremos igualmente la estampa popular, heredera de los gustos plásticos barrocos; como la que aquí reproducimos⁴⁵ y que sirvió a Courbet para la ejecución de su

⁴⁴Courbet; 1861. La cita procede de Linda Nochlin, *El realismo*, la obra que con tanta asiduidad traemos a colación, p.20.

⁴⁵El hallazgo de esta imagen popular, en la que sin asomo de duda hubo de inspirarse Courbet, se debe a Linda Nochlin, quien la reproduce y comenta en su trabajo sobre el realismo: *El Realismo*. Alianza. Madrid, 1991, p.15.

señera obra *Bonjour, Monsieur Courbet* (1854). Se trata de una ilustración del tema del Judío errante. (figs.117 y 118)



Fig.117. Estampa popular del Judío errante.



Fig.118. Courbet, Bienvenido, señor Courbet. 1854.

Aunque nos salgamos del espacio plástico tradicional no podemos dejar de citar los progresos en la unión de palabra e imagen en las obras bibliográficas. Mireia Freixa en su cuidada selección de textos sobre las vanguardias del XIX⁴⁶ nos ofrece una selección de párrafos del discurso de ingreso de José Riera Manovens como catedrático de número de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en el año 1885; el ilustre joyero catalán, bien informado de las corrientes artísticas que en ese momento estaban en vigor, decide tratar en su discurso la influencia del arte oriental en Europa y considera que afectó determinantemente a la ilustración de libros: "Pocas pruebas existen hoy más terminantes de la mentada influencia, que las composiciones de dibujo para la ilustración de las obras literarias, en las que raras veces la lámina, con pretensiones de cuadro completo, puede ser explicativa y expontánea como las viñetas intercaladas en el texto, estableciendo para el lector, y en ayuda de su mayor percepción, el admirable consorcio entre la palabra escrita y la forma dibujada para la expresión de la idea y del sentir." Sin duda oficio todavía de grabadores la ilustración de libros influirá específica, aunque no rápidamente, en los nuevos modos de entender la relación entre palabra e imagen. En el mismo tipo de producción y

⁴⁶Mireia Freixa; Las vanguardias del siglo XIX. Vol VIII de la colección Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Gustavo Gili. Barcelona, 1982. La cita que más adelante se adjunta en el texto está en la p.197.

con un tono similar Lucie Smith⁴⁷ señala la preponderancia que, en cuanto a disfrute de libertad, poseía la expresión gráfica en esta época, a diferencia de una pintura o una escultura, que proseguían atadas a sus prestigiosos pero monótonos ya, por repetitivos, procesos tradicionales; al mismo tiempo termina con una afirmación importantísima para nuestra investigación, ya que emite un giro conceptual que acerca los procesos plástico y literario en una dirección distinta a la de la tradicional narratividad: "Los caricaturistas - señala el citado historiador- habían dejado sentado mucho antes que un grabador podía tomarse libertades con las apariencias que no se le permitían a un pintor, y además parece haberse establecido una especie de equivalencia entre la realización de un grabado y la impresión de un libro. Sobre el papel los símbolos visuales, a esta escala, no estaban tan lejos de ser palabras". Con esta afirmación podremos ver inaugurado el camino directo que conforma el proceso plástico-tipográfico y cuyas siguientes manifestaciones se darán en la Secession vienesa y ya entrado el siglo XX en las producciones del expresionismo, el cubismo y los movimientos Futurista y Dadá. Pero no nos conformaremos aquí con aportar, en este sentido una aportación tan alejada cronológicamente de los hechos; en la misma época pueden ser localizadas ideas en el mismo sentido, veámos por ejemplo un texto de E. Fromentin perteneciente a su tratado publicado por entregas en 1876 *Les maîtres d'autrefois*⁴⁸: "Miles de veces alguien ha descrito en unos viajes, en una novela, o en cualquier poema, las aguas de un lago latiendo como una playa desierta, o la noche, cuando aparece la luna, cantando un ruiseñor a lo lejos. Sénancour, por ejemplo, ¿no había esbozado el cuadro de una vez para todas, en tan sólo unas líneas graves, breves y ardientes? Un arte nuevo nacía, pues el mismo día bajo el doble aspecto de libro y de cuadro, con las mismas tendencias, con artistas impregnados del mismo espíritu y con un mismo público al que gustar. ¿Era ello un progreso o todo lo contrario? La posteridad decidirá mejor que nosotros". Podemos decir que la posteridad ha decidido en favor de esta manifestación como fenómeno no sólo ligado a la noción de progreso sino a las de riqueza y novedad.

Además de la estampa popular se inicia entonces la reproducción fotográfica, que tanto influirá en la pintura (muchos grandes artistas comienzan a usarla como apoyo preliminar, como boceto) y también en la literatura, marcando una nueva redacción descriptiva que abarca hasta el más imperceptible detalle.

⁴⁷1991, p.72.

⁴⁸Hemos obtenido este documento de la antología de manifestaciones titulada *Las vanguardias del siglo XX*, a cargo de la doctora Mireia Freixa, y que forma parte de la obra *Fuentes y documentos para la historia del arte*. Gustavo Gili. Barcelona, 1982, vol VIII, p.36. La obra que citamos de Eugène fromentin apareció por entregas entre el 1 de febrero y el 15 de marzo de 1876 en la *Revue de deux Mondes*.

El Prerrafaelismo. Moral y religiosidad.

Uno de los fundadores del movimiento prerrafaelista, Dante Gabriel Rossetti, llama la atención de Mireia Freixa por su dependencia expresiva de la poesía y que, podemos advertir, se dirige preferentemente en un sentido moralizante. El precedente literario de los prerrafaelitas bien pudiera ser Shaftesbury quien en el siglo anterior contempla al hombre como un ser inclinado a la belleza y a la virtud. En el ámbito británico esa acendrada moral, dependiente de una casi fanática religiosidad, hace de la mujer objeto de sus más enardecidas críticas. La prostituta se hace protagonista de muchas producciones en todos los ámbitos del arte y de la literatura⁴⁹ y la mujer que se debate entre sus deseos y su estabilidad emocional, moral y social es moneda frecuentísima. William Holman Hunt pinta *El despertar de la conciencia*; es la mujer, asaltada de pronto por las dudas, se yergue de las piernas de su amante sentado al piano; sus manos parecen proteger su mancillada anatomía, mientras el amante sonríe sorprendido. En el marco aparece la inscripción "As he that taketh away a garment in cold weather so is he that singeth songs to an a heavy hearth". En la generación precedente William Blake ya había visto a la prostituta como un ser producido por una sociedad represiva, y había dicho que el papel de esta mujer "le está impuesto por las leyes del matrimonio"⁵⁰. Jack Lindsay en su elaborado trabajo *William Morris. His Life and Work*⁵¹ comenta también la persistencia de esta figura en toda la iconología de la época, destacando el poema *Jenny* de D. G. Rossetti y la obra de Hunt que hemos comentado.

La obra de Dante Gabriel Rossetti, *Dantis amor* (1859), que dejó inacabado, se aprecia, tras el abandono de referencias espaciales -audaz en extremo para la época-, una imagen plena de potencia simbólica que toma como referencia argumental la obra literaria de Dante. La contaposición de los dos rostros sin cuerpo, Cristo y Beatriz, supone . Cristo, el astro por excelencia, es rodeado de la leyenda latina "PER OMNIA SAECULA BENEDICTUS" [Bendito por siempre].

El también Prerrafaelista George Frederick Watts nos aporta un testimonio particular sobre su propio problema creativo cuando dice: "Yo pinto ideas, no cosas. Pinto, ante todo, porque tengo algo que decir, y puesto que me ha sido negado el don de un lenguaje elocuente, utilizo la pintura. Mi intención no es tanto realizar cuadros que complazcan a la vista, como suscitar elevados pensamientos que hablen a la imaginación y al corazón y fomenten lo que hay de mejor y más noble en el ser humano"⁵². Evidentemente esta declaración, plena de sinceridad, sería malentendida si se interpretase como una jerarquización de las artes y en la que un pintor infravaloraba su medio de expresión para

⁴⁹Nochlin, 1991, p.170.

⁵⁰C. Maurice Bowra. *La imaginación romántica*. Taurus. Madrid. 1972, p.52.

⁵¹Eds. Constable. Londres. 1975, p.88.

⁵²Cita que hemos obtenido de Lucie-Smith, 1991, p.47.

enaltecer la expresión lingüística. En realidad, el testimonio está valorando la espontaneidad y concisión de la expresión oratoria, algo que la procesualidad pictórica de la época negaba para la pintura.

Simbolismo.

Muchas son las corrientes simbolistas del XIX; tan heterogéneo movimiento ha sido reconocido y denominado así por haberse sabido separar, de manera consciente y teórica, de los cauces de la expresión alegórica⁵³, hasta entonces dominantes. Lucie-Smith en su documentada investigación sobre el Simbolismo propone entender este movimiento como una parte menor integrada dentro de un Romanticismo extendido, ya que, según ve este experto, ambos comparten un carácter cumplidamente revolucionario ante cualquier tipo de imposición y un exorbitante fundamento subjetivo y emocional. Consolidando esta idea, Hugh Honour, uno de los mayores especialistas en el Romanticismo asegura que los simbolistas consideraron a los románticos como sus predecesores directos, y la disgresión se encuentra en que ahora ya no habrá debate entre lo racional y lo imaginario, sino que se centra en la apariencia de las cosas a través de una interiorización en y por el sujeto. De los Prerrafaelistas británicos, pasando por los Nabis, hasta aproximarnos a la Secession vienesa o, incluso, el joven Picasso, pueden ser apreciados rasgos ideológicos comunes pero, en la toma de contacto directa con su obra, se hace evidente, para cualquier individuo con un mínimo de sensibilidad, una enorme disparidad procesual. Edward Lucie-Smith en su cuidadoso estudio sobre el simbolismo vigente en el siglo precedente realiza una impecable labor documental, pero utiliza lo que pudiéramos llamar un concepto ampliado de simbolismo que le permite incluir en él ciertas manifestaciones que aún siéndolo parcialmente no pertenecerían al simbolismo pleno. aquí, nosotros hablaremos de estrictamente de aquello que consideramos como simbolista en puridad. En Francia el gran artista simbolista es el escritor J.-K. Huysmans, quien descubre para el simbolismo a los pintores Gustave Moreau y Odilon Redon en su novela *À rebours* (1884) y que posteriormente localizará a Gauguin. El escritor rechazará los progresos espirituales y morales, contraponiéndose a las ideas moralizantes existentes en otros movimientos coetáneos que ya hemos contemplado aquí.

Rimbaud realiza una alquimia de la palabra transmutando letras en colores, hasta burlar lo inasible por el lenguaje. "¡Inventé el color de las vocales!- A, negra; E, blanca; I, roja; O, azul; U, verde. Ajusté la forma y en movimiento en cada consonante, y, con ritmos instintivos, me precié de haber inventado un verbo poético accesible, uno y otro día, a todos

⁵³Sobre este punto es interesante tener en cuenta las aportaciones dadas por Lucie-Smith (1991, p.7-21).

los sentidos. Me reservaba la traducción. [/] Fue al principio un estudio. Escribía silencios, noches, anotaba lo inexpresable. Fijaba vértigos."⁵⁴.

Charles Blanc en su Gramática de las artes decorativas (1883) compara los elementos mínimos del sistema lingüístico con los que él enumera del sistema plástico; obsérvese cierta curiosa concordancia con Rimbaud: "Igual que las veinticinco letras del alfabeto son suficientes, y han sido suficientes para formar las palabras necesarias para expresar todos los pensamientos humanos, igual es suficiente y habrá suficientes elementos susceptibles de combinarse entre ellos para crear ornamentos cuya variedad pueda multiplicarse hasta el infinito. Y en efecto, los numerosos motivos que los hombres han inventado hasta el momento presente, y los que inventarán aún para decorar sus personas, sus viviendas o sus templos, están engendrados por la aplicación de uno de los cinco principios que vamos a enunciar: La repetición, la alternancia, la simetría, la progresión, la confusión. (...) "⁵⁵.

Uno de los grandes estudiosos del lenguaje poético y del lenguaje en general, desde su uso, será Stephen Mallarmé, quien dirá con toda claridad: "Nombrar un objeto equivale a suprimir las tres cuartas partes del gozo que ha de hallarse en el poema, el cual consiste en el placer de descubrir las cosas poco a poco: sugerencia, ese es el sueño"⁵⁶. "Las palabras, por sí mismas -manifestará Mallarmé en otro momento pleno de platonismo-, se magnifican en múltiples facetas, reconocidas como las más raras o válidas para el espíritu, centro de suspensión vibratoria; quien las percibe independientemente de la secuencia ordinaria, proyectadas en pared de gruta, mientras dura su movilidad o principio, siendo lo que no se dice del discurso: todas dispuestas, antes de extinguirse, a una reciprocidad de fuegos distante o directamente presentada como contingencia".⁵⁷ Mallarmé en *Un cup de des ...* dispone los versos tan al azar como pueda ser creído pero siempre en consonancia con la forma estética. Años más tarde la azarosidad de Michaux, Pollock y tantos otros también estará tamizada por la estética visual. "Mallarmé buscaba ya esa palabra 'perfecta, vasta,

⁵⁴ Arthur Rimbaud; Una temporada en el infierno. [1873]. Hiperión. Madrid, 1982 (ed. cons. 1992) Ed. bilingüe de Ramón Buenaventura. p. 87.

⁵⁵ Mireia Freixa; Las vanguardias del siglo XIX. Vol. VIII de la colección Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Gustavo Gili. Barcelona. 1982, p.177.

⁵⁶ Citado por E. Lucie-Smith, El arte simbolista, op. cit., p.55. "Se sabía desde Mallarmé que la palabra es la inexistencia manifiesta de aquello que designa; ahora se sabe que el ser del lenguaje es la visible desaparición de aquel que habla: 'decir que emitiendo estas palabras no sería explicarme la estarfeza peligrosa de mis relaciones con ellas ... No hablan, no son interiores, más bien al contrario, carecen de intimidad, y al estar todo afuera, aquello que designan me aboca hacia ese afuera de toda palabra, aparentemente más secreto y más interior que la palabra del fuero interno, aunque aquí, el afuera está vacío de la repetición, aquello que no habla y que, sin embargo, ha sido dicho para siempre". Es el "Celui qui ne m'accompagnait pas" de Blanchot; o la última frase de su novela Aminadab (Alfaguara. Madrid. 1981, p.302): "-¿Quién es usted?- dijo con su voz tarquila y convencida, y era como si esta pregunta fuese a permitirle aclararlo todo."

⁵⁷ S. Mallarmé. Prosas. Alfaguara. Madrid. 1987, p.256.

nativa' que desbloquearía la infinitud espacial (vasta) y provocaría el engendramiento del sentido (nativa) horadando lo plano de la lengua dicha 'con varios vocablos rehace una palabra total, nueva, extraña a la lengua'⁵⁸.

"Si, creo que la escritura es un indicio: usted dice, como el gesto y la fisonomía; nada más cierto. Sin embargo, el escritor, que lo es por profesión o por gusto, copia y vuelve a copiar, o ve, primero, en el espejo del pensamiento, y transcribe luego, como una escritura que cuando quede fijada lo queda para siempre, invariable. El efecto inmediato de sus emociones no es, pues, visible en su manuscrito: pero podremos juzgar en él su personalidad en bloque"⁵⁹.

Baudelaire propondrá la sonoridad como un nuevo hallazgo inter-artístico que ayudaría, a sus continuadores del siglo siguiente a la fusión de las artes (pensemos en Cage, por ejemplo). "En el espacio introducido por Baudelaire y explorado al final del siglo por los poetas y pintores simbolistas, el sonido en todas sus manifestaciones se convertía en un vehículo para cultivar los nuevos paraísos, la metáfora del ideal buscado. A través del sonido y de la música, el artista no sólo desdibujaba la vieja separación entre arte y espectador, sino que también rompía las antiguas fronteras existentes entre las distintas artes"⁶⁰. Las correspondencias entre las artes observables en Baudelaire lo son exclusivamente en planos simbólicos o metafóricos.

En el relato de E. A. Poe *El poder de las palabras*⁶¹, escrito a modo de diálogo clásico entre dos personajes, Oinos y Agathos, se expone el poder poseído por la palabra tras ser pronunciada, que mantiene su potencia casi eternamente. Oinos, preocupado por la posibilidad de una creación del mundo por un Motor Primero y una posterior evolución en cascada, "creación en cascada", dice sobre esta operación: "(...) como ningún pensamiento puede perecer, de igual modo no existe ningún acto sin resultado infinito.". Para Poe las palabras también son "impulso sobre el aire"; y como "es demostrable que cada impulso semejante dado al aire, debe, al final, influir en cada cosa individual que exista en el universo", entonces, "también hay un poder físico de las palabras"; y así Agathos comenta con tristeza a Oinos cómo la estrella sobre la que pasan fue creada por el mediante la palabra: "A esa ardiente estrella, hace ahora tres siglos, con manos crispadas y ojos radiantes, a los pies de mi amada la hice nacer yo, con unas cuantas palabras apasionadas.

⁵⁸Julia Kristeva. *Semiótica I*.

⁵⁹S. Mallarmé. *Prosas*. Alfaguara. Madrid. 1987, p.304. Pertenece a su ensayo *Sobre la grafología*, de 1894.

⁶⁰Juan Carlos Rubio Aragonés; "El ocaso. La difícil formación de lo cotidiano". *Telos*, nº41, marzo-mayo 1995, p.45-52.

⁶¹E. A. Poe; *El poder de las palabras*. Versión castellana en *Narraciones, ensayos, poemas*. Edaf. Madrid. 1979, p.1037-1044.

Sus flores brillantes son los más queridos de todos los sueños irrealizados, y sus furiosos volcanes son las pasiones del mas turbulento e impío de los corazones"⁶².

Théophile Gautier, ilustre partidario del "arte por el arte", comenta la situación de Alemania a mediados del XIX en su crítica al Salón de 1855 titulada *Las Bellas Artes en Europa*: "Alemania, abandonando la traza ingenua y minuciosa, el naturalismo de Alberto Durero y de Lucas Cranach, parece complacerse en la estética del arte; apenas osa lanzar una distraída mirada a la naturaleza: inventa, compone y dibuja cartones cuya ejecución abandona en manos secundarias. No hace pinturas sino poemas: son invenciones cíclicas del desarrollo del género humano, la emigración de las razas, los mitos y los apocalipsis de las religiones, o mejor aún, simbolismos y sistemas filosóficos en los que las figuras intervienen más como signos jeroglíficos que como una representación del individuo. Esta escuela tan intelectual desprecia el color, la habilidad del pincel, la agresividad del trazo. No pinta, escribe la idea. Semejante forma de ver el arte es nueva para nosotros, y ofrece curiosos temas de estudio a los pintores franceses, cuya manera de verlo es tan distinta y los cuales se encuentran siempre tan atados a la forma."⁶³.

Asimismo se produce una nueva visualización del objeto desde la poesía (algo que trataremos en la segunda parte de esta tesis al hablar sobre los objetos). Rimbaud, como alquimista de la palabra y del objeto es capaz de ver mezquitas donde hay fábricas, y la ciudad industrial, con sus masas atribuladas, se convertirán por su pluma en paraísos angélicos: "La antigualla poética ocupaba un lugar importante en mi alquimia del verbo. Me acostumbré a la alucinación sencilla: veía, sin dificultad, una mezquita donde había una fábrica, una escolanía de tambores integrada por ángeles, calesas en los caminos del cielo, un salón en el fondo de un lago; los monstruos, los misterios; un título de vaudeville hacía que ante mi se alzaran espantos. [/] ¡Luego expliqué mis sofismas mágicos con la alucinación de las palabras! [/] Acabé por considerar sagrado el desorden de mi espíritu. Estaba ocioso, presa de pesada fiebre; envidiaba la beatitud de los animales. -las orugas, que representan la inocencia de los limbos, los topos, ¡el sueño de la virginidad!"⁶⁴. Todo ello por la palabra; algo que materializará Duchamp (R. Mutt) en el siglo siguiente al re-nominar al desagradable objeto de la liberación excrementicia como una Fuente. Como señala Linda Nochlin, "los simbolistas de los años noventa no habían acabado en absoluto con el significado: sencillamente, lo habían convertido en algo relativa y deliberadamente privado,

⁶²E. A. Poe; *Narraciones, ensayos, poemas*. Edaf, Madrid, 1979. Trad: Ricardo Summers, Anibal Froufe y Francisco Álvarez. Ensayo de Poe titulado *El poder de las palabras*, p.1037-1044.

⁶³Este texto procede de Mireia Freixa; *Las vanguardias del siglo XIX*. Vol. VIII de la colección *Fuentes y documentos para la Historia del Arte*. Gustavo Gili. Barcelona. 1982, p.391-392

⁶⁴Arthur Rimbaud; *Una temporada en el infierno*. Hiperión. Madrid, 1992, p.91.

ambiguo e 'intraducible', merced a la autodeterminación de los significantes y la independencia de los signos resultantes respecto a la realidad externa material"⁶⁵.

El Modernismo.

Múltiples son las variantes del Modernismo, aunque las líneas fundamentales de su espíritu sean muy reducidas; la diversidad se debe fundamentalmente a denominaciones regionales, así en Alemania se la denominará Jugendstil, en Gran Bretaña Modern Style, en Francia Art Nouveau, en Italia Liberty y en Austria Sezession.

William Morris en su texto *Arte y sociedad industrial*⁶⁶ se queja del escaso interés real del público en las exposiciones, su distracción y preferencia por la etiqueta informativa, al tiempo que se deja manipular por los comentarios de quienes autoproclamándose informados no dan más que visiones deformadas del arte.

Klimt realiza el último año del siglo XIX su obra *Nuda Veritas*, actualmente en la Biblioteca Nacional de Viena. En esta obra sigue un dibujo preparatorio (perteneciente al Museo Histórico de Viena) que había realizado el año anterior; entre ambos pueden ser apreciados algunos cambios: la imagen de la mujer ha cambiado, aparte de la coloración de su pelo, en un recrudecimiento de su erotismo, expuesto sin tapujos de ningún tipo, y ahora no hay posibilidad de acudir a la disculpa de diferenciación cultural como hizo Gauguin con sus desnudos; esta mujer occidental se muestra además desde aspectos cercanos a una valoración decorativa aunque intelectualizada. Los textos también varían entre el dibujo y la pintura. En el dibujo preparatorio se lee "WARHEIT / IST FEUER UND / WARHEIT / REDEN HEISST / LEVCHTEN VND / BRENNEN. / L. SCHEFER" (La Verdad es ardor y el discurso verdaderocálida fuente de luz y soflama. L. Schefer); en la pintura decide cambiarlo por un texto de Schiller, el texto completo dice así: "KANNST DV / NICHT ALLEN / GEFALLEN DVRCH / DEINE THAT VND DEIN / KUNSTWERK / MACH ES / WENIGEN RECHT. / WIELEN GEFALLEN / IST SCHLIMM. / SCHILLER." (No puedes satisfacer a todos con tu forma de actuar y tus obras de arte - agrada a los menos. Es malo satisfacer a muchos. Schiller). Tanto en el dibujo como en la pintura, la parte inferior, a los pies de la figura, se lee el mismo texto: "NUDA VERITAS". El elitismo schoppenhauriano encuentra aquí su parangón plástico; lo decorativo engarza plenamente con las tesis de Riegl, y la alegoría alcanza casi su saturación.

En sus retratos utiliza frecuentemente la palabra, así en el de Joseph Pembauer, pianista y profesor de piano. situada a la altura de la cabeza del compositor se lee la obra: [ANNO · DOMINI · / MDCCCLXXXX]. El marco muestra dibujos copiados de vasos griegos y la inscripción NOVOTA tocando el arpa (detrás del retratado aparece un

⁶⁵Nochlin, 1991, p.203.

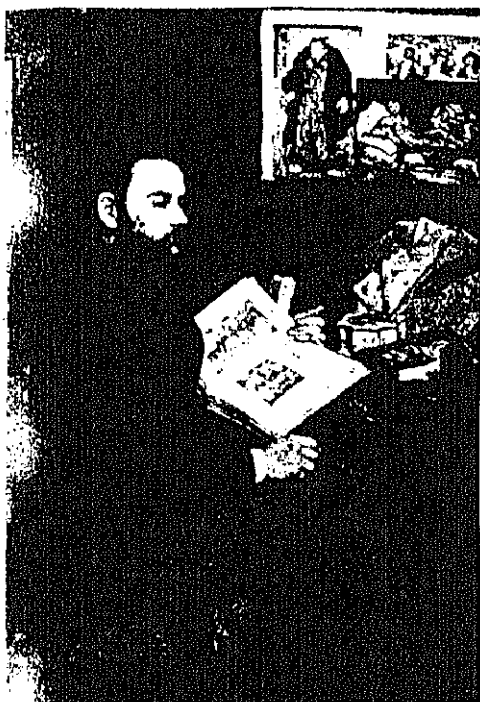
⁶⁶Fernando Torres Ed. Valencia. 1975, p.204.

instrumento idéntico). En la Judith I (de la Galería Austriaca de Viena) aparece, sobre la imagen de esta bella mujer, el texto JUDITH UND / HOLOFERNES. La cabeza de la víctima es apenas perceptible, una mancha informe intenta sugerir su cabeza, pues Judith invade por completo el espacio pictórico.

Esteticismo e Impresionismo.

La línea realista-impressionista, configuradora de la posterior vanguardia, niega toda posibilidad de interpretación razonada pues no existe una única realidad exterior, la realidad se pluraliza en tantas apariencias superpuestas pero su objetivo es siempre visual: "para los impresionistas no existió otro tema más que lo visible", así lo señala Novotny⁶⁷, se radicaliza lo exclusivamente pictórico. Eduard Manet, desde una posición enfrentada a Courbet, inicia la preocupación por la visión de la realidad en sus aspectos ópticos. Este artista supo conjugar de manera genial su propia concepción de lo que debería ser el realismo con una singular simpatía por el rastro académico. En elogio suyo dijo Zola: "No sabe ni cantar ni filosofar. Sabe pintar, eso es todo."⁶⁸ Con esta manifestación la objetivación de su quehacer en lo meramente pictórico es concluyente. Así, en su Retrato de Emile Zola, defensor del impresionismo (1863) (fig.119) expone perfectamente los gustos artísticos del escritor simbolizados por las reproducciones clavadas en su pared: un grabado japonés, quizá de la escuela Ukiyoe, la Olympia del propio Manet y , parcialmente cubierto, Los borrachos de Velazquez.

Fig.119. Retrato de E. Zola, defensor del impresionismo. (1863) M. del Louvre. París.



⁶⁷Novotny; Pintura y escultura en Europa, 1780-1880. Cátedra. Madrid. 1989, p.325.

⁶⁸Nochlin, 1991, p.31.

Pero será Claude Monet quien cree una escisión dentro del realismo que será conocida como impresionismo, siendo considerado por muchos como el primer movimiento netamente moderno. Su descripción optica de la realidad por la pintura y en su aplicación sobre el lienzo. La reflexión sobre las cosas se inicia así desde los procedimientos pictóricos tradicionales, para transmutarse, en el siglo siguiente, en las prácticas experimentales de las que el uso de la palabra será una manifestación más.



Fig.120. Sisley. Inundaciones en Port Marly, 1876. Musée de l'Impresionisme, París.

De Sisley es una de las pocas manifestaciones pictóricas impresionistas que muestren textos; nos referimos a una rara obra documental: Inundación en Port Marly (1876) localizable actualmente en el Musée de l'Impressionisme de París (fig.120). La publicidad había hecho tímida pero irreversible aparición con la primera burguesía medieval, cuando los pequeños talleres colocaban sobre sus puertas rótulos y letreros anunciando, más que sus productos, la labor que allí se desarrollaba. El cuadro de Sisley muestra el río desbordado, al edificio de la izquierda el agua le rebasa sus puertas. Sobre esas puertas y el primer piso puede leerse parcialmente un letrero cuya primera palabra es LEFRANC []; entre el primer piso y el segundo abuardillado se lee [] AS NICOLAS. El artista, quizá situado a resguardo de la inundación sobre una barca como las que se observan amarradas a

la fachada del citado edificio, o quizá sobre una prominencia del terreno, pinta con mano ágil el infrecuente fenómeno desde la más simple pero preeminente visión óptica⁶⁹.

Degas -un impresionista no demasiado estricto pues el mismo rechazó tales ideas sin romper la amistad con ellos y participar en sus exposiciones- pinta en 1873 La bolsa del algodón en Nueva Orleans, en la que el personaje principal, situado en segundo plano, lee cómodamente sentado en una silla un periódico cuya cabecera y titulares no pueden ser apreciados (fig.121).



Fig.121. H. G. Degas. Bolsa del Algodón en Nueva Orleans. 1873. Museo de Pau.

Vincent Van Gogh, considerado por muchos autores como postimpresionista, hace uso frecuente de la escritura en sus manifestaciones plásticas⁷⁰; ya en sus inicios como pintor, donde sí se aprecia un impresionismo autodidacta, concretamente en el pequeño dibujo Au Charbonnage realizado en Bruselas en noviembre de 1878, coloca un cartel existente sobre la puerta del edificio que representa en el que puede leerse la inscripción que da título al dibujo [Au Charbon / nage]. Se presenta escrito en dos renglones pero con toda seguridad en el cartel real se mostrase sólo en uno; una línea trazada suavemente en el dibujo enlaza, zigzagueando por el espacio intermedio entre líneas, las dos enes de

⁶⁹Se utiliza esta expresión redundante "visión óptica" para diferirla de visiones sensuales, visiones expresivas, etc.; verdaderamente sería posible sustituirla por visión aséptica pero nos parece más adecuado.

⁷⁰Su biógrafo A. M. Hammacher (Genius and Disaster. The Ten Creative Years of Vincent van Gogh. Harry Abrams. New York, 1968, p.11.) resalta esta faceta que el localiza ya en la infancia del artista y posteriormente y de manera teórica en sus cartas enviadas a su hermana Villemin.

Charbonnage, por las cuales se divide la palabra ; Van Gogh recurre a este método descriptivo para poder realizar posteriormente una obra al óleo teniendo una referencia clara de la caligrafía del cartel real. En el lateral del edificio se muestra otro cartel [CHarbons / Cokes xc]. Es un lugar de asueto para los mineros de la comarca una vez terminada la jornada de trabajo. Este dibujo, conservado en la actualidad en la Fundación V. van Gogh de Amsterdam, está documentado en una carta de 15 de noviembre a su hermano Theo, en ella le declara que para su realización se ha confiado en una ejecución maquina.



Fig. 122. Van Gogh. El cartero de Arlés. 1889. Museo Metropolitano. Nueva York.

Diez años más tarde, ya en Arlés, pinta el edificio en el que vive, la Maison Jaune, se trata de una acuarela que a pesar de la suavidad de tratamiento su mano es innegable. En su documentado libro sobre la vida de este artista, Marc Edo Tralbaut⁷¹ adjunta varias tarjetas postales realizadas unos pocos años después de la muerte del artista, cuando ya era reconocido y la ciudad de Arlés se sentía orgullosa de haber acogido a tan ilustre personaje. La capacidad analítica de Van Gogh se muestra aquí en todo su esplendor, pero notamos variaciones: la esquina en la que, en tiempos de Van Gogh, se encontraba un ultramarinos - puede ser claramente leído el trazado de Van Gogh "COMESTIBLES" sobre la puerta protegida por un toldo con franjas rojas y blancas en su dibujo, mientras que en la postal un bar ocupa los bajos de la construcción, es el GRAND BAR TABACS.

⁷¹Marc Edo Tralbaut; Van Gogh. Le mal aimé. Edita Lausanne. Lausanne, 1969, p.230-231.

Es en Arlés, pero en 1888, donde Van Gogh trabará amistad con la familia de un empleado de correos; dentro de ella se sentirá tan protegido como en la suya propia que tanto añora. Es la familia Roulin, de ideología republicana -"socráticos" los denomina Vincent⁷²-, siempre dispuesta a condolerse de los desheredados. En agradecimiento realizará los retratos individuales de los miembros de la familia. El que aquí nos interesa es el del padre, *Le facteur Roulin*⁷³. Vestido orgullosamente con su uniforme azul de ribetes dorados, el gorro con que se cubre la cabeza tiene la inscripción POSTES también en galón dorado (fig. 122).

Pero la unión de escritura y pintura en Van Gogh está muchísimo más trabada; se integra indisoluble en sus cartas a Theo, plagadas de dibujos, descripciones, bocetos y comentarios en abigarrada exposición⁷⁴.

Desde una postura que inaugurará el expresionismo⁷⁵ encontramos en Bélgica al pintor Gustav Ensor, quien en 1888 pinta su polémica obra *La entrada de Cristo en Bruselas*. Cristo cabalga sobre su humilde asno, localizado dentro de la obra en un lugar igualmente modesto, desacralizado pero determinante, rodeado de lo más indeseable de cada clase social; se hace del cortejo religioso un acto patriótico -"Vive Jesus Roi de Bruxelles"- dice una de las pancartas, y político -"Vive la sociale", se puede observar en otro-. La banda que abre el cortejo porta un estandarte que remarca su condición de fanfarria. El denso contenido de denuncia social y la mezcla ingeniosa de sátira y tragedia preludian básicamente el posterior expresionismo. Es aquí donde el pensamiento solidario del XVIII determina nuevas expectativas; es destacable la influencia de Condorcet, quien tanteaba ya que a los males propios de la anturaleza le eran ahora añadidos los de la deficiente estructura social⁷⁶.

Del mismo Ensor es la obra *Enmascarados discutiendo por un ahorcado* (1891), que se halla en el Koninklyk Museum voor Schone Kunster de Amberes. Una arpía y la muerte

⁷²A. M. Hammacher; *Genius and Disaster. The Ten Creative Years of Vincent van Gogh*. Harry Abrams. New York, 1968.

⁷³Pertenece actualmente, según Marc Edo (op. cit., p.233), a la colección de Robert Treat Paine de Boston.

⁷⁴"In him the image always coexisted with the word, but as yet it had neither its place nor this power. his drawing from childhood on, both the separate sheets and those in the letters, are in this respect more important than was earlier realized. The relationship of image and word had to be struggled with. Its impossible to separate the letters from the drawings and, later, the paintings. That he came to find the drawn or painted image superior to the written word is shown by his advice to his sister Willemien: to be able to write, he told her, she would do better to make her life more intense and to aim higher rather than to study more, for she would then sooner be able to give her feelings expression in brush and pencil." (A. M. Hammacher; op. cit., p.11); este mismo autor añade: "(...) only Delacroix led a similar double life with written word and rendered image."

⁷⁵Lucie-Smith (El arte simbolista, p.175) lo incluye dentro del simbolismo, aunque señala su autonomía frente a cualquier movimiento en el que se le quiera clasificar.

⁷⁶"Compasión por todos los males que afligen al género, el horror por todo lo que en las instituciones públicas, los actos de gobierno y las acciones privadas, añaden nuevos dolores a las inevitables de la naturaleza". Condorcet.

luchan por un ahorcado del que pende, a la altura de su pecho, un cartel con la palabra CIVÉT. Paul West⁷⁷ en su estudio literario sobre este pintor lo vincula plásticamente a lo macabro de Goya, "pero más lento y atrofiado", y a las creaciones literarias de Beckett, y añade: "meditación interrumpida de la broma del ser humano: él medita, profana, exagera, multiplica, deforma y en general cultiva un aire afanado de eclecticismo casi distraído, colocando palabras como "CIVETA" o un trozo de arenque en un lugar predominante, sólo para fastidiarnos. Las expectativas del decoro se ven incumplidas, mientras él se sirve de su mascarada de pesadilla." (p.34)⁷⁸.

Vitalismo.

A caballo entre un simbolismo suave y un vitalismo feroz, Paul Gauguin se opone a la superficial sensibilidad impresionista abrigándose en el compromiso si no social -algo que si tendría el primer van Gogh- sí poéticamente trascendente. Gauguin todavía en Francia realiza su obra *La belle Angèle* (1889)⁷⁹ en la que ha de ser destacada su peculiar estructura compositiva: ante un fondo de papel pintado con motivos florales aparecen, a la izquierda un ídolo peruano y, a la derecha nos observa, pleno de severidad, el rostro rústico, pero no exento de belleza, de Angèle Satre, que viste el traje y tocado típicos de la región de Bretaña; el artista ha situado a su modelo en un medallón oblongo -no es sino el retrato de un retrato- encuadrado por un delgado marco dorado. El conjunto parece haber sido ideado dando la impresión de ser la parte superior de una cómoda o un estante donde reposasen recuerdos y reliquias de gusto familiar. La inscripción LA BELLE ANGÈLE está situada en el borde de la parte inferior derecha de la obra, sobre una cartela de fondo ocre. Parece ser que Gauguin ofreció el retrato a su modelo y esta lo rechazó, sin duda por carecer de la suficiente cultura artística para valorarlo, y acabó siendo comprado por Degás dos años más tarde.

Gauguin parece no haber escarmentado con una experiencia anterior que tiene como objeto de disputa el parco y sereno bodegón denominado *Fête Gloanec*, debido a la idéntica inscripción que posee en el negro borde de la mesa roja. Disimulado en dicho borde aparece la extraña firma: "Madeleine B.". Al parecer, los inquilinos de la pensión Gloanec, en su mayoría artistas, decidieron ofrecer regalos de cumpleaños a la propietaria del establecimiento, Marie Henry. Gauguin decide regalarle este bodegón pero, presintiendo que no sería valorado suficientemente decide firmarlo con el nombre de Madeleine Bernard, la hermana de Emile.

⁷⁷Paul West; op. cit. p.34.

⁷⁸Paul West; James Ensor & Paul West. Flohic Editions. París. 1991. Trad. de Mónica Rubio, p.40.

⁷⁹Perteneciente a la colección del Musée d'Orsay de París.

El retrato realizado a Jacob Meyer de Haan (1889), amigo y admirador de Gauguin, lo sitúa, con un pequeño gorro que cubre parcialmente su encrespada cabellera pelirroja, embutido en una camisa bermellón y escondiendo parcialmente su mano bajo los enormes bigotes también pelirrojos, en actitud pensativa. Sobre la mesa un cuenco con fruta, una lámpara de carburo y dos libros que Gauguin ha tenido el gusto de colocarles su título en portada, en letra clara pero caligráfica: *Sartus Resartus*, de Carlyle, y, parcialmente escrito pero fácilmente reconstruible, *El Paraíso perdido*, de Milton. Pero a este mismo personaje lo habrá de situar más tarde en su obra *Cuentos bárbaros* () al lado de dos tahitianas, plenas de sensualidad y belleza, y como contraposición a la inocencia primitiva de éstas su amigo representará a la razón occidental. Pero, ¿no hay también aquí una crítica poderosa a ese sistema egocéntrico que prefiere el conocimiento y la inteligencia a la belleza y a la sensualidad, el sufrimiento al goce, el progreso civilizado a la salvaje inmutabilidad?

En su primera estancia en las islas del Pacífico realiza una obra extraña en su producción; extasiado ante la inocencia y cordialidad de los pobladores de aquellas lejanas tierras, posiblemente incitado por la idea occidental del buen salvaje, ve en una nativa que acarrea a su hijo sobre sus hombros una imagen religiosa familiar a occidente: La Virgen con el Niño, su único atributo sagrado serán las finas coronas doradas sobre sus cabezas. A su lado dos mujeres parecen adorarles en una posición de oración que, como señala Michel Hoog en su cuidada monografía sobre este artista, recuerda más a la postura litúrgica budista. El título de la obra en Tahitiano aparece bien visible: *IA ORANA MARIA*. Este mismo historiador destaca la exageración exótica a la que recurre Gauguin para acusar así la imposibilidad de tal ingenuidad en el decrepito contexto occidental.

Los desnudos enviados por Gauguin a Europa nunca fueron bien acogidos. Es el caso de dos de sus obras relacionables entre sí: *Manau tupapau - Espíritu de la muerte mirando* (1892) y *Nevermore* (1897). La primera necesitó ser justificada ante su propia esposa, escandalizada ante la indecorosa postura de la jovencita retratada como una salvaje odalisca, en decúbito prono, con sus manos sobre la almohada a la altura de la cabeza y mirando al espectador con una inocencia cuya evidencia podría parecer cínica; en carta de 8 de diciembre de 1892, Gauguin la mueve a contemplarla con ojos ingenuos, desligando la venda de fanatismo religioso que cubre sus ojos y aprenda a verla en su contexto, pues lo que para cualquier muchacha europea que fuese así sorprendida sería una situación vergonzante y embarazosa, en Tahiti no era sino algo natural y acostumbrado. El ídolo religioso apoyado contra la columna policromada acentuaría para el espectador occidental la situación de general indiscreción. Flotando en la parte superior derecha, paralelo al borde y escrito en minúsculas caligráficas apenas perceptibles por el tono elegido, Gauguin escribe su título en tahitiano, *Manau tupapau*

El otro cuadro de desnudo es *Nevermore*. La joven es colocada ahora de cara al espectador; sus ojos, mirando infructíferamente por el rabillo hacia dos figuras que

cuchichean a su espalda, parecen indicar su atención desviada de lo que ocurre a este lado del cuadro para dirigirlo al fondo del mismo, a la escucha de la conversación de los murmuradores. Esa mirada negada al espectador parece cubrirla de su desnudez; el espectador la acepta mejor que la del cuadro anterior, pues no se siente incómodo ante el mirar casi infantil de la modelo. Pero aquí el título del cuadro hace referencia al pájaro situado en el alfeizar de la ventana. Gauguin niega toda vinculación del título y el pájaro con la obra de Poe⁸⁰.

Michel Hoog adjunta, en las primeras páginas que describen la marcha de Gauguin a Tahiti, una postal turística de las islas; es sorprendente ver la similitud entre los rótulos que el artista coloca en sus cuadros y los que denominan los lugares de la isla representados en la postal. Si tenemos en cuenta la libertad con la que Gauguin se apropiaba, deformándolas parcialmente, de imágenes fotográficas para realizar sus composiciones, deformándolas parcialmente, podría parecernos que aquí expuso una actitud parecida. Pero el cuadro de la Belle Angèle nos rompe tal propuesta, pues su inscripción es formalmente similar.

Podríamos entender, en esa voluntad descriptiva de Gauguin mediante la inserción de textos en sus cuadros, como una necesidad de ir más allá de la simple belleza plástica, para atender a aspectos casi científicos desde el arte, realizando una labor de análisis antropológico en aspectos como moral y costumbres, mitologías, sexualidad, etc., de estos pueblos del Pacífico.

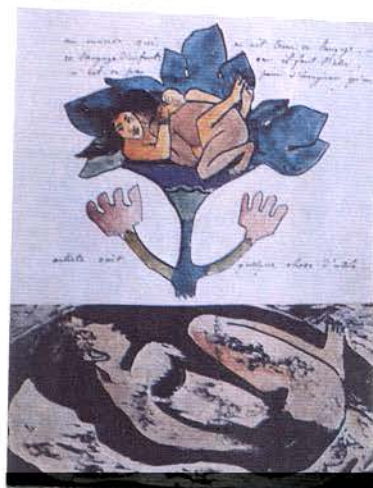


Fig.123. Paul Gauguin. Noa-Noa. Un acoplamiento.

Gauguin regresa a Francia cargado con escritos y blocks de apuntes directos que describen pormenorizadamente aspectos de esas culturas (fig.123), en especial sobre comportamiento mitológico. Aparte de los posibles plagios señalados por Hoog a la obra de

⁸⁰Gauguin dice sobre ello: "For a title, Nevermore; not Edgar Poe's raven, but a bird of the devil that watches and waits. It is poorly painted -I am so nervous and I work in fits and starts- but nevermind, I think it is a good picture" (Carta a Monfreid de 14 de febrero de 1897). Hoog (op. cit., p.245), de quien obtuvimos el anterior párrafo, opina que la influencia de Poe es innegable, ya que conoció y trató a Mallarmé -el primer traductor de Poe al francés- quien le otorgó el privilegio de oírle recitar varias veces el citado poema.

Moerenhout, *Voyage aux îles du grand Océan* (1837), la importancia de la obra es indudable; aún aceptando el plagio, tal actitud sería incluso elogiada pues mostraría un Gauguin que intenta introducirse profundamente en la sociedad que lo acoge, y ello también velaría un tanto esa idea de un Gauguin que va irreflexivamente al paraíso y lo pinta, indirectamente, de fotografías. Fruto de esos escritos y dibujos serían *Noa-Noa* y *Cahier pou Aline*. Pero el contenido no es sólo Tahiti; allí se entremezclan, en desorden, descripciones de sus sueños con notas sobre política colonial, versos de Verlaine y Poe con opiniones suyas sobre ellos o reflexiones sobre su propia producción. La potencial unión de las artes es aquí algo más que una entelequia; el mismo Gauguin reflexiona sobre ello en un juicio sobre R. Wagner: "La idea de una prolífica unión de las diversas artes procede de épocas pretéritas"⁸¹. *Noa-Noa* es reescrito en París por Gauguin aceptando la colaboración del poeta Charles Maurice, más por verlos publicados merced al aval de este poeta que por presentir la necesidad de esta corrección literaria; a pesar de que la colaboración se quiebra, en el tiempo intermedio *Noa-Noa* es publicado parcialmente en las revistas *La Revue Blanche* y en *L'Image*, con las firmas de ambos. Hoog compara estas obras con los códices medievales y refuerza la idea de una nueva visión naturalista de Gauguin frente a la simple labor de corrección de estilo de Morice⁸².



Fig. 124 E. Bonnard. Place Blanche, 1902. Col. Edward G. Robinson. Los Angeles.

Bonnard, pintor, litógrafo e ilustrador incluído en el grupo de los nabi, realiza durante el cambio de siglo varias pinturas en las que se ofrecen escrituras. Una de ellas es

⁸¹ Hoog ante esta afirmación advierte que, tras Wagner, la idea fue retomada por William Morris en Inglaterra y por los Nabis en Francia, estando sus ideas en plenitud de vigencia cuando Gauguin se expresa de este modo.

⁸² Sobre su recuerdo de lo medieval dice: "When reading them, one is reminded of the erudite introductions to works by ancient writers that describe the transmission of those texts through medieval manuscripts, many of which did not survive." (Hoog, 1987, p.217). y sobre esa discrepancia en la concepción de lo que debería ser el producto final dice: "(...) the same Gauguin who, in his paintings, had repudiated realism in favour of intense, deliberate stylization, here reversed his method and wrote like a naturalist, or even a simple transcriber, while leaving the stylization to Morice." (Op. cit., p.224).

un paisaje urbano de París, la place Blanch, en la que aparece un gran cartel publicitario en la zona derecha de la obra anunciando Pernot (SUPREME PERNOT) (fig.124), que no puede dejar de remitirnos a la obra anteriormente citada de Sisley, Inundaciones en Port Marly y a la de raoul Dufi Carteles en Trouville que veremos en el siglo siguiente; estas tres obras son un punto de referencia para constatar el inicio del fenómeno público publicitario. Un poco más tarde pinta A Marie (fig.125) una obra encantadora obra, plena de poesía en la que la retratada aparece en segundo plano en un balcón, siendo vista desde una ventana que en su alfeizar reposan instrumentos de escritura, libros y un diario con el nombre de la retratada en la portada.

Fig.125. P. Bonnard. A Marie.



En cuanto a Cezanne, el gran genio que cerrará la puerta del siglo, para él la unión de palabra e imagen es totalmente practicable. En el retrato de su padre, Louis-August Cezanne, de 1866, cuando el artista contaba escasamente 27 años, es una buena muestra de ello. El padre, sentado sobre un hogareño sofá de una familia modesta de la época, lee ensimismado el periódico L'Événement, cuya cabecera, volteada por su propio peso, se nos muestra, lógicamente, invertida (fig.). Trabajo de ejecución descuidada y en la que John Revald⁸³ percibe, además de las enseñanzas de su maestro Joseph Gibert, la influencia de Courbet y Manet en el uso de la espátula. Pero nosotros seremos más osados: ¿no podemos ver en este cuadro, si no un precedente, si una referencia a la que acudirían Picasso y Braque, desde el cubismo, para introducir en plenitud la palabra en el espacio plástico vanguardista del siglo XX?

Fig. 126. Paul Cézanne. Retrato de Louis-Auguste Cézanne, padre del artista. 1870. National Gallery. Washington.



⁸³ John Revald; Cezanne. A Biography. Abradale Press / Harry N. Abrams. Nueva York, 1986. Se trata de la publicación comercial de la tesis doctoral de Revald.

EL SIGLO XX.

1. Fauvismo.

Conducido este movimiento por tres artistas de excepcional calidad, Matisse, Derain y Vlaminck, acogerá a otras figuras como Braque -que discurre por él meteóricamente para continuar sus experiencias por otros ricos derroteros- Rouault, van Dongen, Marquet, Manguin, Camoin y Puy. Nada parece vincular a este breve¹ pero substancioso movimiento con el tema que estamos tratando. Su enlace determinante con la expresión por medio del uso de colores puros aplicados con prodigiosa e inconsciente generosidad, al verse atrapado el artista, en la emoción del momento creativo, por el 'placer de la pintura'², de su untosa y resbaladiza materialidad, le alejan -salvo casos excepcionales, G. Rouault, por ejemplo- de preocupaciones por una expresión comunicativa que por entonces no era todavía entendida como potencialidad plástica. Además de esta particular noción de colorido, promueven la rehabilitando un espacio acumulativo³, refractario a la perspectiva tradicional⁴, creadores inaugurales de una pintura de superficie; así como un dibujo distorsionado con calculada apatía, casi esbozos que no son sino el lujo del que hablaba Baudelaire, entendido como máxima expresión con el mínimo de elaboración. Los temas, asimismo, se ofrecen como excusa, reduciendo de manera cuidadosa el número de elementos representados⁵ (Matisse), proporcionando una estela de ingenuidad no del todo auténtica, y priorizando en la imagen, por todo ello, una finalidad exclusivamente decorativa.

Pero, pese a que podemos observar la presencia de las citadas generalidades en los artistas de este movimiento, ellos, y en especial van Dongen⁶, niegan la existencia de doctrinas pactadas entre ellos. Su actitud frente al pasado -si bien negaban todos ellos el impresionismo inmediato reciente- solía ser muy variable, desde los que tenían serios problemas para abandonar ciertas normas tradicionales, hasta aquellos que, como Matisse, sabían utilizarlo como referente, manipulándolo con maravillosa improvisación y efectivos resultados.

Entre 1917 y 1927 Rouault stampa una serie de grabados bajo el título *Miserere* [Ten misericordia] de fuerte contenido social y religioso. Recurre a un método de

¹Duró apenas cuatro años, de 1904 a 1907.

²"Il Fauvisme -dirá Lara-Vinca Masini- è l'espressione di una impostazione teorica relativa al 'fare arte', al 'fare pittura', escludendone ogni altro riferimento. Per i Fauves la pittura non è lo specchio dell'esistenza; è l'esistenza. Niente esiste oltre e al di là di essa."

³Sin duda muy cercano a las formulaciones pictóricas del espacio en el mundo romano, de la volumetría trascendental del arte románico y gótico, y del espacio neoclásico que se inspira en el relieve escultórico acortando su profundidad, etc.

⁴Quizá se deba a esta característica lo que lleva a Apollinaire a denominarlo "especie de introducción al cubismo".

⁵Según Sarah Whitfield, en Stangos, 1986, p.21.

⁶Según Sarah Whitfield, en Stangos, 1986, p.13.

n idéntico al utilizado por Goya en sus series: una imagen superior con una frase ingeniosa bajo ella que incide directamente en el espectador ayudándole a una comprensión unívoca de la imagen. Realizados plenamente en su estilo, podemos destacar *Haute-Quartier croit prendre peur le Ciel place réservée* (Dama de alta alcurnia y plaza reservada en el cielo) donde la dama de perfil, segura de sí misma, mira vanidosa y necia los ojos y estira su cuello. Del mismo grupo su *Cristo muerto*, del que sólo percibimos su cabeza caída sobre su hombro derecho -ya muerto- cuya tensa anatomía denota que todavía está colgado de la cruz; la identificación por su pie de imagen: *Jésus sera en agonie jusqu'a la fin du monde ...* [Jesús será en agonía hasta el fin del mundo ...]. La composición más intrincada del grupo titulada *La juste comme le bois de santal, parfume la hache qui le frappe* [El justo maderero de sándalo perfuma el hacha que le golpea]. Todos los estudios rigurosos del grupo resaltan su relación con el pensamiento de Bergson y este pie de imagen viene a añadir a la imagen ese encarnizamiento en lo que este pensador veía como potencialidad del arte para proporcionar una imagen de la realidad inefable a través de los lenguajes de la ciencia y la filosofía, y que impone -impone libremente, si nos damos cuenta- unos comportamientos éticos y morales en su base. En el año 1924, en la misma configuración, de imagen superior con un sugestivo texto inferior, aparece en el lienzo titulado *Homo homini lupus*, perteneciente al patrimonio del Museo de Pompidou de París, y en el que un ahorcado pende en primer plano, teniendo a su alrededor un ocaso garza y una ciudad incendiada. Bajo sus pies, en un reborde entre la imagen y el límite del lienzo, escritas caligráficamente con el pincel negro el título, reforzando la idea de fracaso socio-cultural en una Europa decadente.

Matisse, ya en 1924, en su exquisito retrato de la baronesa Eva Gourgaud⁷, recurre al juego compositivo de espejos y sombras, dominado por un color en plenitud, para crear una acogedora escena magnificadora de la retratada. Situada la dama tras una mesa blanca, la que lee una muchacha de espaldas, Henriette, expone al espectador la portada de un libro -colocado cuidadosamente, pero simulando en la escena cierta casualidad-, en el que se lee pero parcialmente, puede leerse su título: *ART & DECORAT[ION]*. Entre 1924 y 1925 realiza varios estudios sobre papel con el tema de una violinista que interpreta una melodía situada en el atril de un piano abierto que muestra sus teclas. Aunque Matisse no hace una descripción minuciosa de la partitura musical, su posición en los tres bocetos obliga al observador a estimarlas muy especialmente. Uno de ellos -el que el artista donó al Musée du Luxembourg- es el que parece haber incidido más

entregado en Niza y donado por la retratada a las colecciones de los Musées Nationaux. Era la esposa de Napoléon Gourgaud.

directamente en esa escritura, provocando con rítmicos toques de carbón una musicalidad recíproca con el objeto descrito y con la postura activa de la interprete. Una ritmicidad que se acusa por la inmaculada blancura del espacio plástico que ocupa la partitura -el espacio más iluminado del cuadro-, por la regular disposición de las teclas del piano y las melódicas listas de la camisa de la joven. Posteriormente realizará *Lección de piano* (fig.127), perteneciente a la colección del M.O.M.A., donde, utilizando una arriesgada composición espacial, muestra en la parte inferior derecha a un joven del que apenas vemos su cabeza sobre la parte superior de un escorzado piano y en el atril de éste, rodeado de arabescos metálicos, está la marca del fabricante, Pleyel, en mayúsculas y en posición especular.

Fig.127. H. Matisse. *Lección de piano*. Col. S. Guggenheim. Museo de Arte Moderno, Nueva York.



Matisse realizó colaboraciones con reputados literatos de vanguardia, como ilustrador de sus obras. Muestra de ello son las ediciones Skira del *Florilège des amours*, de Ronsard; *Les Jockeys camouflés & période hors-texte*, de Pierre Reverdy; para *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire; y *Une fête en Cimmérie*, de Georges Duthuit. En las ilustraciones de los poemas de Ronsard, repara muy especialmente en los dedicados a Marie. Un jarrón de flores, repetido abundantemente, se nos presenta con inscripciones como "Pour Marie" o "J'aime Marie". El "arabesco" que, según sus propios comentarios, es lo que más le preocupa transmitir, al espectador, sigue la linealidad conceptual que va desde lo orgánico vegetal, pasando por lo lineal sensualizado, hasta lo escritural; en un maravilloso paralelismo plástico con la voz "florilège". Lo caligráfico y lo plástico se unen en una prodigiosa correspondencia. Desde los conceptos manejados en estas realizaciones, la fusión de escritura y pintura será frecuente en la obra de Matisse. En sus cartas a André Rouveyre decorará los sobres postales, mostrando una fina percepción de las múltiples posibilidades de la relación logo-plástica; las direcciones y las ilustraciones se equilibran, conformando un todo -salvando la diferenciación exigida por los servicios postales-. Anne Baldassari, en su texto para el catálogo de la exposición retrospectiva de Matisse realizada en el Centre Georges Pompidou de París en 1989 (p.315), habla de entrelazamientos de signos caligráficos y arabescos plásticos: "Ici le texte se trouve articulé à petit autoportrait caricatural, tracé de la même encre, qu'enguirlande un motif floral en bleu et rouge. Un style linéaire identique est utilisé pour le texte et le dessin composant entrelacs complexe des signes. [] Dans le seconde feuillet, daté du 17 du juillet 1952, les registres graphique-chromatique et scriptural sont inversés: le dessin ityphalle, en rouge et bleu, presque abstrait, qui traverse la page, met en marge le texte, une brève dédicace exclamative que renforce le jeu des majuscules. Le caractère proclamatoire du texte et le sujet du dessin rattachent les propos épistolaires des deux amis aux rituels et joutes orales, poétiques, érotiques, humoristiques communs aux anciens de l'atelier Gustave moureau. Conversations de potaches devenus patriarches?". Idénticas concepciones pondrá en juego Matisse en su correspondencia con Aragon, pero introduciendo imagenés esquemáticas de objetos que convierten las misivas -según la opinión de A. Baldassari- en criptogramas⁸. La publicación de *Jazz*⁹ en 1947, en veinte planchas con textos de su propia mano, le hace reflexionar

⁸"Une sorte de cryptogramme où se combinent dessines d'yeux, de nez, de bouches, visages schematiques, noms des peintres inventeurs, et dans le marge les mots soulignés Les Arbres. De même le dessin n° 97 conserve à son verso des tracés de bouche plusieurs fois répétés qui pourraient confirmer l'hypothèse d'une execution en 1942." (Catálogo de la exposición del Centre Georges Pompidou, paris, 1989, p.226.

⁹Esta publicación es sugerida a Matisse en 1941, como un libro en color de artista; a finales de 1943 la obra parece estar lista para su impresión. Su genio creativo le hace considerar la posibilidad, en 1946, de realizar el mismo el texto que lo acompaña, alternándose en el libro con sus producciones; para elaborar el texto recurre a recopilar textos que le parecen más sobresalientes de sus ensayos escritos en este mismo año. Los

2. Expresionismo.



Fig.130. Erich Heckel. Fränzi. 1910.

El término nace para calificar una variación del impresionismo, y como desarrollo de las corrientes fauves; pero que se vincula posteriormente a una corriente concreta -si bien las realizaciones formales de sus miembros son heterogéneas- localizada preferentemente en el ámbito alemán y que no sólo abarca aspectos del arte plástico sino también de la literatura y el cine. Su vigencia termina con la primera guerra mundial pues sus formas estilísticas pasan a ser aceptadas casi de manera popular y cayendo en formas asimiladas pero desvirtuadas por la ausencia de las motivaciones originarias. Las manifestaciones esenciales se canalizarán en las agrupaciones de artistas vinculadas a ciudades: Die Brücke en Berlín, con Kirchner, Heckel (fig.130), Schmidt-Rottluff, Nolde, Pechstein y Mueller; Der Blaue Reiter en Munich, con Kandinsky, Marc, von Jaulewsky y Klee; y Der Sturm que, como publicación, se editará en Berlín y Viena, teniendo como miembros destacados a Walden, Kokoschka y Liebermann."Si el expresionismo tuvo un centro, éste fue probablemente Berlín; si los artistas y escritores buscaron un centro donde converger, éste fueron revistas como Der Sturm, de Walden, y Die Aktion, de Franz Pfemfert"¹⁰.

El artista expone sus más profundas emociones, no ya sin tapujos sino buscando la expresión más desgarrada, abierta y penetrada por lo espiritual; acudiendo para ello incluso

¹⁰ Enciclopedia Universal de la Pintura y la escultura, Sarpe. Madrid, 1982, vol.III, p.1007.

sobre el objeto de sus producciones, sobre aquello que extrae de los objetos -de las cosas- cuando crea, y así dirá: "Je ne peins pas les cheuses, je ne peins que les différences entre les choses"



Fig. 127. Henri Matisse. Cubierta preliminar para la maqueta de Verve. Junio, 1945. Galería Beyeler, Basilea.

Tratado como advenedizo por Matisse, Raoul Dufy pinta en 1906 su obra *Carteles en Trouville* (fig.129), todavía fascinado por la visión de la obra de Matisse *Lujo*, calma y voluptuosidad, realizada el año anterior. En ella describe 'fieramente' los carteles publicitarios de las calles parisinas. Sus carteles apenas son reconocibles en el cuadro, apenas dos marcas comerciales: una de ellas es OPUS y la otra algo así como CASALS VALS. Los ciudadanos pasan desapercibidos ante ellos, quienes, a su vez, negados por la potencia de los carteles, casi pasan desapercibidos para nosotros.

resultados conseguidos por el editor del volumen no son del agrado de Matisse, que esperaba mucho más. El propio Matisse juzgara así esta producción: "Petits riens? alors pourquoi prendre la peine d'ecrire? Parce que mes planches de couleurs du présent ouvrage doivent être feutrées, comme enveloppées par les pages d'écriture manuscrites d'un certain format. Ainsi que me l'a demandé mon éditeur. Mais la typo? Non, l'essai qu'on en a fait n'a pas été très heureux." [] "Encore, pourquoi des petits riens? Parce qu'un texte substantiel ne conviendrait pas à mes coloriages sans prétention ou plutôt sans autre prétention que d'employer de belles couleurs du commerce, sans en troubler la pureté. Quel enivrement que de regarder l'intérieur du paquet seulement d'un kilo de bleu, d'un paquet de jaune, de vert ou d'ocre rouge, de brun, de noir même. Eh bien, c'est ça que j'ai voulu voir sur papier véhiculé associé à des choses simples. Souvenirs divers. Pour ces couleurs dont l'ambition est tellement modeste, il conviendrait des contes d'enfants ou bien des écrits d'artistes, leurs pensées, même philosophiques (...) Voilà pourquoi j'ai rempli les pages séparant mes planches de couleurs par des choses sans importance -qu'on lise ou qu'on ne lise pas-, mais qu'on verra, et c'est tout ce que je désire. Comme une espèce d'emballage à mes couleurs -comme une sorte de paille de bois." (Procede esta declaración de Matisse del catálogo de la citada exposición retrospectiva de su obra en París, 1989, p. 340.

Fig.128. H. Matisse. Capilla de Vence. Niza.

Fig.129. Raoul Dufy. Carteles en Trouville. 1906.



a medios que le son hasta cierto punto ajenos, así el pintor acude a la pluma, afirmando a Hildebrand¹¹, que priorizaba motivaciones ópticas sobre las éticas o poéticas.

Kandinsky advierte la posibilidad de una relación entre las artes en un nivel básico; el artista escoge el medio de expresión que le es más propio, pero sus producciones estéticas sobrepasan los límites de los campos sensibles limitados por el medio (cita a este respecto la sinestésia músico-cromática de Scriabin)¹²; de esta manera Kandinsky repiensa las ideas de Herder y Wagner, y se sitúa paralelamente a la obra de Schönberg, en especial de su texto publicado en el almanaque de Blaue Reiter¹³. Herder daba al lenguaje una primacía en la conformación espiritual del hombre en su época -rehabilitando positivamente la religiosidad romántica como fuego de artillería contra el naturalismo y racionalismo vigentes en la sociedad burguesa de la Alemania de principios de siglo- fundando así la idea del *Zeitgeist* coyuntural. Pero el apoyo lingüístico es superado por la potencialidad plástica¹⁴. Cuando conciben la idea de publicar el citado almanaque, en ella va implícita el pensamiento de una liberación de las fronteras entre las artes; Kandinsky lo manifiesta así en una carta enviada a P. Westheim: "En aquel tiempo maduró en mí el deseo de hacer un libro (una especie de almanaque) al que contribuyeran como autores solamente artistas. Deseaba que fueran pintores y músicos de primera fila. La perniciosa separación de las artes; la separación entre el 'Arte' y el arte popular e infantil, y la 'etnografía'; los sólidos muros que dividían lo que, en mi opinión, estaba tan estrechamente relacionado y eran, a menudo, fenómenos idénticos -en una palabra sus relaciones sintéticas- todo eso me inquietaba"¹⁵. En mayo de 1912 el anuario fue publicado, en él la parte artístico-musical era de las más importantes. "El refuerzo de la forma artística con otra mediante la sinestesia -dice Selz al

¹¹ Hildebrand pretendía un artista motivado exclusivamente por lo óptico, apartado de los problemas sociopolíticos de su entorno, o de la moralidad, e incluso alejado de las pretensiones simbólicas. De idéntico parecer era también Hermann Bahr, quien contemplaba la historia del arte como una historia de las formas de ver del hombre a lo largo de los tiempos; y para ello citaba a Goethe: "La pintura -dice Goethe-, afirma lo que el hombre quiere ver, lo que el hombre debe ver, y no lo que realmente ve. Si realmente se necesita un programa del Expresionismo, aquí lo tenemos." [procede este comentario, también, de Peter Selz; *La pintura expresionista alemana*. 1989, p.28].

¹² En palabras de Selz (1989, p.253) "Una síntesis de las artes es posible porque a nivel básico todos los medios artísticos son idénticos en sus significados interiores -en último término, las diferencias exteriores llegan a ser significantes, y la identidad interna de toda expresión interna será revelada-. Cada forma artística provoca un cierto 'conjunto de vibraciones dinámicas'. El objetivo de la síntesis de las formas artísticas es el refinamiento del alma a través de la suma total de esos conjuntos".

¹³ *Das Verhältnis zum Text* (La relación con el texto, 1911).

¹⁴ Así, Gustav Schiefler, en su obra *Edward Munchs graphische Kunst*. Dresde, 1923, p.2 (según Selz, 1989, p.71), resuelve el problema de la capacidad ontológica de la pintura certificando que: "Munch se atrevió a pintar los episodios de la vida interior, a formular y crear claramente conceptos, emociones, experiencias y memorias, en una forma que conocíamos del psicoanálisis de la literatura moderna, y que pensábamos que sólo podía ser comunicada a través de la palabra. Ahora vemos cómo el pincel y la pincelada podían divulgar las cosas con una profundidad aún mayor".

¹⁵ Nota enviada por Kandinsky a Paul Westheim, fechada en 1930. La cita nos la proporciona la *Enciclopedia Universal de la Pintura y la Escultura*. Sarpe. Madrid, 1982, vol.III, p.1004.

estudiar las teorías estéticas de W. Kandinsky¹⁶-, incrementa en gran medida el efecto estético final sobre el receptor. El efecto máximo puede obtenerse por medio de la síntesis de todas las artes en un 'arte monumental', que fue el fin último de la estética de Kandinsky", como se desprende de su intento de fundar un Instituto de Cultura Artística en el Moscú postrevolucionario -el momento político no era adecuado y ello impulsó su decisión a integrarse en la Bauhaus-. Pero la síntesis que buscaba no era total pues creía en sensaciones intrínsecas de cada arte; al no poseer alguna en común su entrelazado resultaría cuando menos difícil.

El pasado gótico, modelo ejemplar para el expresionismo, se hace aquí evidente en su plenitud ¹⁷. Pero las xilografías no son exclusivas del expresionismo pues, ese estilo internacional de la última década del siglo pasado que conocemos preferentemente con el nombre de Jugendstil, la había utilizado con técnicas innovadoras, así como el coetáneo Simbolismo -recordemos tan sólo los ejemplos de Gauguin y de Munch-. E. L. Kirchner, de Die Brücke, confiesa su adoración por la obra literaria de Walt Whitman Briznas de Hierba¹⁸, debido a su vitalidad experimental. En 1906 graba xilográficamente¹⁹ el programa del grupo (fig.133)"con una tipografía que recordaba la portada que hiciera William Morris para el Kelmscott Chaucer"²⁰; el texto programático dice: "Con fe en el desarrollo y en una nueva generación de creadores y en los que lo valoran, hacemos un llamamiento a toda la juventud. Como jóvenes que somos, llevamos en nosotros el futuro, y queremos inventar para nosotros libertad de vida y movimiento, frente a las viejas fuerzas establecidas. Todo aquél que comunique con franqueza y autenticidad lo que le impulsa a la creación, formará parte de nosotros." Este mismo artista -según Selz, quién a su vez lo toma de Marsale- utiliza un nuevo tipo de imagen que se apartaba de la simplemente naturalista, al añadirle un enriquecimiento expresivo: se trata del "jeroglífico", "una línea que -según Selz- implica o sugiere la realidad, más que representarla, parece semejante a la escritura caligráfica abstracta." Las escenas se conforman de este modo mediante "abreviaturas", inaugurando en sus imágenes urbanas la representación de las categorías de ritmo y velocidad que llegarían a ser, posteriormente, trascendentales. Presumiblemente fue el mismo Kirchner quien realizó xilográficamente los títulos del catálogo de la exposición de Die Brücke en la

¹⁶Selz; 1989, p. 253.

¹⁷"En las miniaturas del siglo XI, por ejemplo no existía ni modelado ni proporción anatómica correcta, pero, en cambio, si existía una línea vivaz e imaginativa que era más efectiva y poseía más fuerza." Selz cita, en este sentido, la recuperación realizada por Wolfflin del Apocalipsis de Bamberg, y dentro de la plástica la recuperación de la xilografía gótica en sus aspectos formales (M. Friedländer).

¹⁸Selz, 1989, p.90.

¹⁹Kirchner pensaba que la xilografía era esencial para su desarrollo como pintor y que la manipulación técnica del bloque de madera liberaba en él poderes que no podía desarrollar con las técnicas más fáciles del dibujo y la pintura. A menudo su estilo xilográfico se adelantó en varios años a su estilo pictórico, sobre todo en este periodo temprano." (Selz, 1989, p.121).

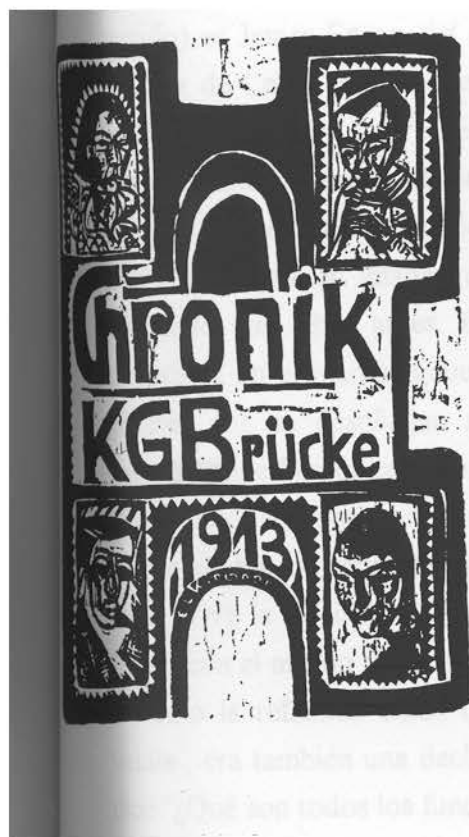
²⁰Selz, 1989, p.115.

galería Arnold de Dresde en 1910, esta duda en la propiedad se justifica por la frecuente colaboración de varios artistas del grupo en la elaboración xilográfica de sus imágenes²¹. Curiosamente, a pesar de su determinación hacia la palabra plástica, al realizar su retrato al óleo Los pintores de Brücke (Miller, Kirchner, Heckel y Schmidt-Rottluff), plenamente expresionista, el periódico que su autorretrato porta entre las manos, aun teniendo referencias tipográficas que lo sustentan como tal, carece de toda legibilidad.

Fig.131. E. L. Kirchner. Portada de Chronik der Brücke. 1913

Fig.132. E. L. Kirchner. Programa de Die Brücke. Xilografía. 1916.

Fig.133. E. L. Kirchner. Programa de Die Brücke. 1906.



MIT DEM GLAUBEN
AN ENTWICKLUNG
AN EINE NEUE GE-
NERATION DER SCHAFFEN-
DEN WIE DER GENIE-
DEN RUFEN WIR ALLE JU-
GEND ZUSAMMEN UND
ALS JUGEND, DIE DIE ZU-
KUNFT TRÄGT, WOLLEN
WIR UNS ARM:UND LEI-
BENSFREIHEIT VERSCHAF-
FEN GEGENÜBER DEN
WOHLANGESESSenen AL-
TEREN KRÄFTEN. DER GE-
HÖRT ZU UNS: DER UN-
MITTELBAR UND UNVER-
FÄLSCHT DAS WIEDER!
GIEBT, WAS IHN ZUM
SCHAFFEN DREINGE-



²¹ Según Selz (1989, p.137-139), "Parte del catálogo es una lista -tallada en madera y labrada a mano con la letra gótica de Kirchner-, de los sesenta y ocho miembros no profesionales del Brücke, la mayoría de ellos de Sajonia, Turingia, Renania, Hamburgo (con unos veinte asociados), Suiza y Suecia.", y añade las colaboraciones de Fränzi y Heckel en la elaboración de la portada de la revista de su nombre y que procedía de un cartel en colores de Kirchner, o la contribución entre Kirchner y Heckel en múltiples xilografías.

Curiosamente parece ser que fue la elaboración de un texto lo que disuelve a Die Brücke. Siguiendo el estudio de Selz, en 1913 estos artistas pretenden reafirmarse como movimiento editando una Crónica, pero unos (Schmidt-Rottluff, Mueller y Heckel) preferían "una afirmación visual de la obra", mientras que otros (Kirchner, especialmente; fig.131-132) se inclinaban por un manifiesto decididamente programático²². En el fondo es el debate entre concepto y materialización.

Otro gran espresionista alemán, Oskar Kokoschka combinó magistralmente aunque de forma separada, producciones literarias, en especial teatro, como artísticas²³.

Un expresionista muy particular (pertenecería a un expresionismo ampliado hacia el pasado) es James Ensor, del que ya hemos hablado en la parte dedicada al siglo XIX; su *Entrada de Cristo en Bruselas* (1888) de James Ensor, que ya hemos comentado entre las manifestaciones del siglo anterior, supone, además de la afirmación de la posibilidad de los grandes tamaños en el arte moderno y la continuación de la libertad de aplicación del color puro, el precedente del cambio del impresionismo al expresionismo. Selz ve en esta obra de Ensor la puesta en imagen de la escena de *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski, publicado diez años antes. En el cuadro, una pequeña figura montada sobre un burro, sumergida en el maremagnum de color de la fiesta pseudo social, en la que los múltiples carteles que se despliegan al aire son asimismo prolongación de las máscaras de los rostros. Felipe Pereda en un artículo periodístico sobre este artista nos informa: "Cuando en 1888 pintó su famoso y dramático *La entrada de Cristo en Bruselas* (fig.134) -una muchedumbre de seres desfigurados con un irónico cartel sobre sus cabezas que decía, y dice, 'Vive la Sociale'-, a nadie se le escapa que Ensor tenía muy presente el cuadro del Bosco con el mismo tema, alojado en el museo Groeninge de Brujas. Lo de 'Vive la sociale' era sólo la reflexión ácida que hacía un anarquista de las simpatías socialistas de 'Los veinte', era también una declaración de independencia estética"²⁴. El literato Kurt Hiller²⁵ dice "¿Qué son todos los fundadores de religiones, los profetas, los filósofos, los fundadores de partidos, los constructores y destructores de estados, los grandes herejes y literatos, sino 'literatos que hacen política'? [...] Su meta era un cambio en el espacio; su medio, la palabra. ¿El gran activo de Nazareth creó una sinfonía, una estatua, una catedral, una

²²Selz (1989, p.162) cita como testimonio la Carta de 25 de junio de 1913 a Alfred Herten, de Heckel, publicada en la catálogación de la obra gráfica de Die Brücke (Hannover, 1953).

²³Kokoschka fue casi tan activo en poesía como en pintura, y hacia 1908 había terminado dos obras de teatro en verso: *Sphinx und Strohmann* (La esfinge y el hombre de paja) y *Mörder, Hoffnung der Frauen* (El asesino, esperanza de las mujeres). Estas obras teatrales combinan conceptos originales con un uso nuevo y a menudo oscuro del lenguaje" (Selz, 1989, p.184).

²⁴F. Pereda; "James Ensor. El artista que buscó la belleza de lo grotesco". *El Mundo*, 9 marzo 1986. Suplemento La Esfera, n°256.

²⁵Citado por R. E. Modern, 1972, p.38-40.

colonia, un Estado? Lo que produjo fueron palabras de un amor inaudito y de una fuerza sin límites." No es extraño ni reaccionario que Ensor, ilusionado por un profundo cambio social (y su correspondiente espacial), acudiese a una figura como la del Cristo solitario, antisocial y revolucionario de los Evangelios, y ese espacio se plaga de escrituras, gritos silenciosos entre la ruidosa y cínica indiferencia de la sociedad. Los carteles atraen a Paul West²⁶, quien declara: "En su obra, aquí y allá, pancartas descifrables crean una atmósfera de claridad mental; entendemos lo que estamos leyendo y cuanto mayores son las letras, mejor creemos entenderlas, desde Vive le Roi hasta Vive la Sociale. Ensor pintor propagandístico me deja bastante frío, pero, tenía tanto derecho como cualquiera a su ración de gritos, su ración de intentos por entrar en contacto con las masas esclavizadas."

Fig.134. James Ensor. Entrada de Cristo en Bruselas. 1888.



²⁶Paul West; James Ensor & Paul West. Flohic Editions. París, 1991. Trad. de Mónica Rubio. p.40.

Fig. 135. James Ensor. Enmascarados discutiendo por un ahorcado. 1891.



Del mismo Ensor es la obra *Enmascarados discutiendo por un ahorcado* (1891), que se haya en el Koninklyk Museum voor Schone Kunster de Amberes (fig. 135). Una arpía y la muerte luchan por un ahorcado del que pende, a la altura de su pecho, un cartel con la palabra CIVÉT (guisado de liebre). Paul West en su estudio literario sobre este pintor lo vincula plásticamente a lo macabro de Goya, "pero más lento y atrofiado", y a las creaciones literarias-de Beckett, y añade: "meditación interrumpida de la broma del ser humano: él medita, profana, exagera, multiplica, deforma y en general cultiva un aire afanado de eclecticismo casi distraído, colocando palabras como 'CIVET' o un trozo de arenque en un lugar predominante, sólo para fastidiarnos. Las expectativas del decoro se ven incumplidas, mientras el se sirve de su máscara de pesadilla"²⁷

Pero, de este mismo artista, mucho más terrible, se nos muestra *Los peligrosos cocineros*, de 1896, depositado en las colecciones del Museo Plantin-Moretus. Se trata de un pequeño cuadro -24 x 33 cm.- en el que dos cocineros de rostros cuidadosamente pintados -quizá retratos- cocinan pequeños animales, aves y pescados, algún lechón, con

²⁷Paul West; op. cit., p.34.

cabeza de hombres, uno de ellos, el que sobre la fuente sostiene el cocinero de la derecha que acude a servir a los comensales, lleva colgado de su cuello el cartel que reza ART ENSOR; algunos están en la sartén, otros colgados en la despensa, otros ya en la mesa. Se trata de toda una lección de canibalismo social. Los comensales, burgueses y aristócratas, vomitan sin recato sobre la propia mesa. Un enigmático hombre vestido de blanco, con toda seguridad un cocinero, sube por unas angostas escaleras hacia la puerta número 100, de la que sale una mano que lo ducha con los orines de una bacinilla. Un cartel en el centro de la composición contiene la inscripción que da título a la obra: LES CUISINIERS DANGEREUX. ¿No es éste casi un adelanto -tan pleno de surrealismo- a las enigmáticas composiciones figurativas de Magritte?

Igualmente la poesía expresionista se encierra en un espacio trastornado. Kurt Pinthus formula una pregunta clave que expresa plenamente no sólo su espíritu dubitativo, polémico e inconformista sino también la esfera de realidad que les tocó vivir: "¿no debe ser acaso esta poesía caótica, como la época de cuyo suelo desgarrado y sangriento ha nacido?"²⁸ El poeta Franz Werfel en su poema Canción condena las posibilidades de la palabra, pues el concepto parece destruir el objeto²⁹:

"Ah, no es bueno decir

porque el que dice niega

(...)

Pero nosotros, una semilla negra,

mentirosos que hablamos.

(...)

asesinamos a Dios y a nosotros con los nombres,

con los nombres."

El pensamiento del lenguaje, desde la poesía, pretendía como las demás artes, la destrucción de los órdenes precedentes. En 1901 Hofmannsthal escribía su sensación de la quiebra del lenguaje; pero su hallazgo no es exclusivo, en sus impresiones no se encuentra solo; es más, hay quien recibe con agrado tal ruina: "El idioma debe convertirse también en caos, antes de que pueda ser cosmos. ¡Destruíd la gramática que entorpece el idioma!"; quien así habla -el poeta Johannes Becher³⁰-. A pesar de tal evidencia, todavía hay quienes

²⁸Modern, 1972, p.27. Oswald Pander refrenda tal declaración: "El mundo no es lógico, solamente lógico, es alógico, superlógico. El idioma, el poema, la música, no quieren, al igual que el mundo, ser comprendidos por la razón que, como el narciso, mira sólo su reflejo. Si el idioma quiere apresar el mundo retumbante y hacerlo retumbar a su vez, no irá a pescar niebla con redes ... El nuevo lenguaje todavía no existe, pero está en marcha. Será música y gestos, quizá alguna vez danza y profecía." Oswald Pander, La joven Alemania. 1918. Se trata de un ensayo de gran profundidad comentado por Modern (1972, p.27).

²⁹El poema aquí citado procede de Rodolfo E. Modern; El expresionismo literario. Eudeba. Buenos Aires, 1972, p.25. Ha sido reproducida fragmentariamente, tal como la cita este investigador.

³⁰Modern, 1972, p.26.

se ciegan a ello y entonan cantos en honor de su capacidad aseguradora de lo real: "La palabra es el más íntimo baluarte en un mundo de cosas, es el último refugio de Dios en el hombre, cuando ya no existe más que una iglesia plena de afectividad, ninguna magia revelada y ningún secreto."³¹.

Modern, siguiendo a Fritz Martini, ve en su excesiva fe en la palabra la causa primordial del fracaso expresionista: no hay palabra panacea que reconstruya la antigua perfección del mundo; la palabra moderna -y ha de incluirse aquí la de estos mismos poetas- es ideología y propaganda, lo dice el mismo Modern, y recaída en la retórica, que ya se suponía superada.

Georg Grosz, junto a Otto Dix suelen ser considerados los grandes pígonos del expresionismo y pasan a ser denominados como Neue Sachlichkeit (Nueva objetividad) tras la guerra. En ellos el compromiso social se acusa, al tiempo que regresan a cánones representativos más tradicionales -quizá sea Grosz el que evita más esto, especialmente en sus pinturas-.

³¹Friedrich Gundolf fue biógrafo de Goethe e integrante del círculo de Stefan George. Es citado por Modern, 1972, p.57.

3. Cubismo.

El Cubismo es considerado como el primer movimiento del arte moderno³² y equiparable, por sus propuestas y logros de ruptura, al Renacimiento³³; supone la confirmación de la definición de la pintura como "cosa mentale" dada por Leonardo, revocando la dependencia retórica de los objetos³⁴, equiparable a la independencia de la palabra con las cosas. Al tiempo, se quiebra definitivamente con los artilugios ilusionistas y de la moralidad que persistían en la pintura tradicional; es "un arte formado por elementos creados enteramente por el artista y dotados de una poderosa realidad"³⁵. Douglas Cooper lo define como "la búsqueda del mayor número posible de informaciones en torno a las figuras y a los objetos y, al mismo tiempo, como el intento de insertar todo esto dentro de una forma de arte no imitativo y del todo insuficiente"³⁶. A pesar de la citada vinculación racionalista con el Renacimiento, el cubismo es la antítesis de éste³⁷, al quebrar la representación dependiente de las impresiones visuales directas y con un punto de vista único y fijo, sustituyéndola por otra representación, basada en una observación analítica y racional, de múltiples puntos de vista en el movimiento esférico e intelectualizado alrededor de los objetos³⁸; se produce así una disociación con respecto a la naturaleza y sus cosas

³²Frente a las dificultades para señalar con precisión las fechas de algunos movimientos, Golding (en Stangos, 1986, p.45 y 66) remarca cómo dos obras muy concretas -realizadas además por el mismo artista: Pablo Picasso- datan con precisión extrema el inicio y el final del mismo. Podemos decir, entonces, que el cubismo nace con *Las señoritas de Aviñón*, en 1907, y es cancelado con la realización de *Tres bailarinas*, en 1925. Giorgio Cortenova (1991, p.120) considera que el Cubismo nace en 1908, al definir Vaucelles -por inspiración de Matisse- el proceso representativo de Braque como construcción mediante "pequeños cubos". Quizá sea la tardía aparición pública de *Las Señoritas de Aviñón* de Picasso lo que lleva a tal descordinación cronológica.

³³Nash, 1983, p.4.

³⁴Metzinger analiza los pasos de esta huida de lo retórico en "Cubismo y tradición", Revista PAN, oct./nov. 1910; aquí lo hemos citado de A.González García, 1979, p.64-65. Para una información de primerísima mano sería interesante ver el escrito de Apollinaire *Les peintres cubistes* (*Meditations Esthetiques*. París, 1913) que suele ser considerado como el manifiesto del cubismo, y del que pueden extraerse las ideas fundamentales de este movimiento: su carácter subjetivo, desligado de la idea de representación de lo verosímil y del "placer ocular", favoreciendo en su lugar una "pintura pura", geométrización e idealización metafísica de la naturaleza y los objetos, la creación de una realidad nueva acorde a sus propuestas artísticas y comprometida con la realidad del conocimiento vigente.

³⁵A. González García, 1979, p.54.

³⁶Cortenova, 1991, p.120.

³⁷Douglas Cooper, 1984, p.15.

³⁸Picasso sentía una gran preocupación por "transmitir una multiplicidad de información en cada objeto representado", "multiplicidad de puntos de vista"; según John Golding (en Stangos, 1986, p.50-51). Angel González (1979, p.78) extrae de *Las posibilidades de la pintura y otros escritos* (1911), de Juan Gris, de la edición de 1979 publicada en Barcelona, un párrafo que encaja perfectamente dentro de estas descripciones. Gris ve en un principio la pluralidad de interpretaciones que un objeto puede evocar a diferentes individuos, pero llegará a la conclusión de que para el artista el objeto ha de ser referido desde su propio lenguaje expresivo: "Un objeto se convierte en espectáculo cuando hay un espectador para considerarlo. Pero ese objeto puede ser considerado de múltiples maneras. Una mesa puede ser considerada por un ama de casa con un fin más o menos utilitario. Un carpintero observará cómo la mesa está hecha y la calidad de la

hasta el extremo de convertir sus representaciones -usando una expresión de P. Daix³⁹- en "ensamblajes de informaciones plásticas". Recordemos que ésto también lo había percibido el expresionismo y dado su propia respuesta. Los puntos 9 y 10 del "Decálogo" del Cubismo establecido por Moholy-Nagy⁴⁰ atañen muy directamente a la manifestación que estamos estudiando y ofrecen un excelente ejemplo del "ensamblaje" mencionado, pues este artista, en el primero de los puntos citados⁴¹, subraya entre los objetos susceptibles de representación en la obra cubista aquellos que pertenecen al campo de la gráfica, como los tipos de imprenta, sobres y naipes, y otros, como botellas, paneles y envoltorios de tabaco, en los que, por lo regular, aparecen impresos sus nombres comerciales y publicitarios. Del mismo modo, al citar Moholy-Nagy, en el punto 10, los "Materiales y técnicas para el tratamiento de la superficie"⁴², incluye muy expresamente la "tipografía de periódicos". A estos descubrimientos hay que añadir -según Onzenfant y Jeanneret⁴³- la recuperación de la ornamentalidad, concepto ignorado durante siglos, y que supondrá desligarse de la tradicional narratividad.

Vamos ahora a describir una serie de procesos utilizados por los cubistas en los que la palabra posee una primordial importancia.

madera empleada en la fabricación. Un poeta -un mal poeta- imaginará en torno a la mesa la paz del hogar, etc. Para un pintor será sencillamente un conjunto de formas planas coloreadas. E insisto en lo de las formas planas, pues verlas en tres dimensiones sería más propio de un escultor. [...] pero además de los aspectos profesionales hay algo que pudiéramos llamar la idea primera de los objetos. Esta idea o noción está más allá de las profesiones y verdades científicas. [...] Lo diferente son los elementos que se extraen de ella. Entonces ¿por qué querer que un pintor saque de ese objeto elementos de otras profesiones? ¿Por qué no ha de conformarse con los elementos que pertenecen a su propia profesión? El que al pintar una botella piensa en expresar su materia mejor que en un conjunto de formas coloreadas merece ser vidriero mejor que pintor". Esa defensa de un lenguaje intrínseco al pintor se debe a que el texto cubista, la obra en sí, jamás es metalingüística, no define por sí sola, sino que se encuentra, todavía, vinculada a elementos de la realidad exterior. Y este 'todavía' que acabamos de utilizar se justifica con otro párrafo del mismo texto de Juan Gris -al tiempo que remarca nuevamente la exigencia de una visión pictórica para una expresión pictórica-: "Puede concluirse -dice Gris- que para que una emoción pueda ser transmitida por la pintura, es necesario que esté, ante todo, formada por elementos correspondientes a un sistema estético resultante de la época". Igualmente podemos añadir la rica aportación de Nash a este respecto: "Los cubistas eran realistas; querían pintar obras figurativas, pero creían que los métodos tradicionales de representación eran falsos. Olivier-Orcade, un escritor conocido como defensor del cubismo explicó: 'La preocupación de los [nuevos] artistas reside en llegar a la VERDAD esencial del objeto que quieren representar y no sólo en el aspecto externo y pasajero de esa verdad'; darán a la mente el poder de concesión del rango de verdad: "No hay ninguna certidumbre salvo en lo que concibe la mente", dirá Braque.

³⁹Pierre Daix, 1991, p.99.

⁴⁰En Angel González, 1979, p.54-55.

⁴¹"9. Objetos: tipos de imprenta, sobres, mesa, pata de mesa, guitarra, violín, fruta, frutero, copa, botella, cara, pájaro muerto, pez, panel, naípe, pipa, envoltorio de tabaco (la atmósfera traducida por estos objetos es la del Café de París)". Los futuristas se fijarán menos en lo visual de estos ambientes pero les motivarán sus ruidos y cómo estos pueden ser traducidos a formas. Ambos son modos de describir los ruidos, bien ópticos, bien fónicos.

⁴²"10. Materiales y técnicas para el tratamiento de la superficie: cartón corrugado, papel para pared, mármol, madera fibrosa, arena, tipografía de periódicos, polvo de mármol, alambre tejido, peinado, enredado y raspado del pigmento"

⁴³En Mathey, 1975, p.307.

- El proceso de los estarcidos: Kahnweiler afirma que el alejamiento de la representación de la realidad exclusivamente óptica por los dos inventores del cubismo⁴⁴ implica el reconocimiento para la pintura de un carácter de escritura⁴⁵. Braque y Picasso coinciden en esta época en un aprecio común por las artes manuales, en especial las de los pintores de paredes, en quienes observan amplias posibilidades enriquecedoras del lenguaje pictórico artístico; y es por ello que Braque se aventura⁴⁶, en 1911, a introducir en sus obras las letras estarcidas mediante plantilla. A este respecto, Alexander Mercereau⁴⁷, al realizar su introducción para la exposición cubista en la sociedad Manés de Praga, reflexiona y justifica la apertura del arte a técnicas, conceptos e ideas, antes inconcebibles, del siguiente modo: "Si la expresión pictórica ha cambiado es porque la vida moderna la ha obligado a hacerlo. (...)El hombre moderno registra cien veces más impresiones que el artista del siglo XVIII. A tal punto que nuestro lenguaje está plagado de abreviaturas. La condensación del cuadro moderno, sus contrastes, su ruptura de las formas son la resultante de todo eso". Las letras de los cuadros cubistas son claves para reconstruir los objetos y contextos en los que estos habitan, siendo precedentes -si no simultáneos- a los hallazgos técnicos del collage por Picasso y los papiers collés por el mismo Braque. Este último confesaría⁴⁸ que estas letras resaltan la planicie del soporte, rompiendo con el rechazable espacio ilusionista, favoreciendo un "espacio de pintor": "De las letras estarcidas diría [Braque]: 'Me dieron la oportunidad de distinguir entre objetos que están situados en el espacio y objetos que no lo están'. Dicho de otro modo, al escribir sobre la superficie del cuadro, Braque está haciendo resaltar su carácter plano y diciéndonos que el espacio que hay detrás de las letras no es un espacio ilusionista, sino un espacio de pintor, proyectado para hacernos tangibles los vacíos espaciales del mundo material que nos rodea"⁴⁹. La utilización del estarcido es fundamental en su relación técnica-concepto, ya que eliminan del espacio del cuadro todo ilusionismo, proponiendo un goce de la materialidad de las

⁴⁴ Aun siendo -como confesó André Salmon- un movimiento gregario de amigos y conocedores, "bastante ininteligible para los demás" (Nash, 1983, p.4-5), Braque y Picasso son considerados -aunque en diferentes grados de responsabilidad- como los padres del movimiento; estos, a su vez, se consideraban deudores de El Greco, Ingres, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Cézanne, Rousseau, además de las formas primitivas, en especial el arte negro, y las manufacturas artesanales. Onzenfant y Jeanneret en *Après le Cubisme* (1918) consideran la posibilidad de contemplarlo como una escuela con maestros y alumnos muy bien definidos (Mattey, 1975, p.306), siendo en muchos casos los alumnos los que, al rechazar Braque y Picasso las actividades expositivas, aparezcan inicialmente en los circuitos del arte de la época (Golding, en Stangos, 1986, p.63, y Nash, 1983, p.23).

⁴⁵ En Rubin, Op. cit., p.52, nota 71 y que el obtiene de Yves-Alain Bois; "Kahnweiler Lesson". *Representations*, nº18, primavera 1987, p.33-68.

⁴⁶ Y es que, como dice Apollinaire (en Angel González, 1979, p.69), "Los grandes poetas y los grandes artistas tienen como función social renovar sin cesar la apariencia que sueña la naturaleza a los ojos de los hombres".

⁴⁷ Según cita de P. Daix, 1991, p.72.

⁴⁸ Golding, en Stangos, 1986, p.56.

⁴⁹ J. Golding, en Stangos, 1986, p.54-56.

superficies, algo que no ocurre cuando se apela a una reproducción a mano alzada de las letras, pues remitirían a inmersiones en espacios tridimensionales; no hay más que ver en este sentido las posteriores creaciones de Miró, cuyas caligrafías marcan espacios de profundidad, aunque ésta semeje infinita.

Fig.136. Georges Braque. Portugueses. 1911. Kunstmuseum. Basilea.



Portugueses, de 1911, (fig.136) supone una premonición braquiana de los posteriores papier collés y collages, merced al simple pero efectivo estarcido de las letras BAL; sobre su realización nos cuenta el propio Braque: "Picasso no esperaba demasiado y, unos meses después, introduce en sus cuadros letras, verdaderas 'palabras clave' que habían hecho su aparición en los retratos más analíticos"⁵⁰. Braque en La palmatoria no duda en utilizar la cabecera gótica del periódico L'Independant, con un marcado carácter realista, idéntico al empleado por Picasso en El pirógeno; pero desde este -en apariencia- realismo inicial pasará a una objetivación de las palabras, al usar estas técnicas artesanas de rotulación para pintar nuevos textos en los cuadros: "marcan el continente espacial, al mismo tiempo que identifican, de manera realista pero también conceptual, el ambiente. Multiplican las informaciones. Más aún, revelan que se puede incluir en el nuevo espacio pictórico referencias ajenas al oficio del pintor, a su mano. Novedad radical que Braque y Picasso tardarán meses en concebir"⁵¹. A Picasso, por su parte -según P.Daix⁵²-, le mueve un afán lúdico: en el Pirógeno, la cabecera de L'Independant, doblado, "se convierte en una señalización realista, mientras que en El torero, el periódico local de tauromaquia muestra una ambigüedad ajena a todo realismo", "jugando con el ritmo" y sólo como "recordatorio"

⁵⁰Cortenova, 1991, p.133.

⁵¹Daix, 1991, p.63-67.

⁵²Pierre Daix, 1991, p.63.

del mundo taurino: "presencia conceptual en la pintura". Louis Aragon no duda en comparar el collage picassiano con la figura del pastiche en literatura⁵³.

Vaso, botella, e instrumentos musicales sobre un piano (1910-1912) es de los primeros cuadros cubistas de Picasso con inscripciones. "El seccionamiento del nombre de Cortot -en la forma CORT[]- es un alarde de ingenio, pues 'cort' es la raíz de un conjunto de palabras españolas entre las cuales está el adjetivo 'corto' cuya pronunciación coincide en cierto modo con la del nombre del pianista. El bodegón con piano, empezado en 1911, probablemente en Cerlet, no fue terminado hasta 1912, fecha en la que Picasso introdujo diversas modificaciones, entre ellas la incorporación de las letras CORT con plantilla de estarcir"⁵⁴.

En *Ma Jolie* (1911-1912), hay una doble referencia⁵⁵: a una canción de Fragson con este título y a su nuevo amor, Eva Gouel (Marcelle Humbert), a la que prefiere llamar cariñosamente *Ma Jolie*, y que viene a llenar el vacío dejado por Fernande Olivier. La inscripción procede según Fiorella Minervino⁵⁶ del estribillo "*Manon, ma jolie, mon coeur te dit bonjour*" cantada por Fragson y añade que Picasso escribió en una carta a Kahnweiler "*La amo mucho y lo escribiré en mis cuadros*". En su *Bodegón con hule de rejilla* (1912) (fig. 137), Picasso se permite pintar las letras directamente, imitando la tipografía industrial de la prensa diaria, [Le] JOU[rnal], aun sabiendo de la imposibilidad de tal impostura, asume su imperfección manifiesta. Para F. Minervino, con este acto desecha la posibilidad de que las letras del periódico tuviesen una función informativa "sino sobre todo estético y simbólico". Cortenova verá en estos efectos tipográficos una apertura de los caminos que luego recorrerá Dadá, y Matthey, específicamente, en dos de sus más importantes creadores: Schwitters y Ernst.

Fig. 137. Pablo Picasso. *Bodegón con hule de rejilla*. Mayo 1912. Collage, óleo, hule y papale encolado sobre tela con una cuerda a modo de marco.

La escritura condiciona la obra hasta límites insospechados; cualquier elemento extraño a la imagen interaccionará con esta. De ello se percatan rápidamente Picasso y Braque, quienes entre 1910 y 1914 se niegan a firmar sus obras⁵⁷. El primero confiesa al fotógrafo Brassai: "No hemos querido firmar [nuestros cuadros cubistas] sobre la misma tela, pues esto habría perjudicado la composición"⁵⁸. Con respecto a los títulos -quíerese o

⁵³L. Aragon; *La Peinture au défi*. En *Les Collages* (marzo 1930). Ed. Hermann, París, 1965. Aquí lo insertamos procedente de Matthey, 1975, p.96.

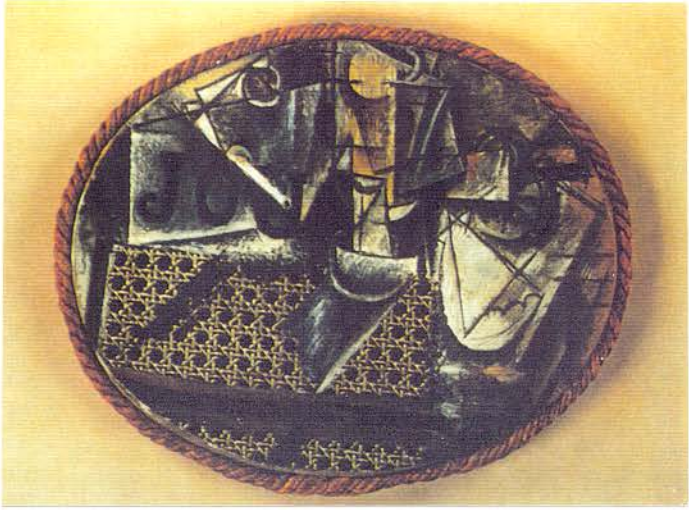
⁵⁴Rubin, 19, *Cubismo*, nota 43, p.51.

⁵⁵P. Daix, 1991, p.67.

⁵⁶En el libro *Picasso cubista*, de Franco Russolo y Fiorella Minervino (Noguer, Barcelona, 1978, p.108.

⁵⁷Rubin, Op. cit., p.13.

⁵⁸Brassai: *Conversations avec Picasso*. Gallimard, París, 1963 (reedición, 1969, p.97); esta cita ha sido obtenida de Rubin; Op. cit., en nota 14, p.49.



no, se trata también de una 'escritura' 'sobre' el cuadro- hay disensiones; si bien Nash⁵⁹ los considera clave esencial para la interpretación de la imagen plástica, es manifiestamente público que ni Picasso ni Braque ponían los títulos a sus obras, sino que era su marchante, Kahnweiler, el que ejercía tal responsabilidad. Gris a su vez jamás pone título a sus producciones, contentándose con la simple adjudicación de un número de orden⁶⁰.

-Collages y papiers collés: El desacuerdo entre investigadores sobre cuál pudiera ser considerado como primer papier collage cubista con escritura es debido a la confusión que iguala "collage" a "papier collé". Aunque sus principios técnicos son los mismos, conceptualmente su equivalencia es más difusa. Rubin es uno de los analistas que mejor distingue entre ambas técnicas conceptuales: mientras que el papier collé se rige "por el principio clásico de la unidad de medio de expresión", en el collage se rompe la citada unidad al ser incorporado un elemento extraño. Este mismo autor señala, siguiendo a Kahnweiler, que el clavo pintado en trompe l'oeil es el primer paso, el primer "detalle real", que llevaría posteriormente al desarrollo del collage y del papier collé; "el artista pretendía renunciar definitivamente a los artificios del pincel, ya que la superficie pintada a mano era sustituida por estos elementos acabados. La medida era asimismo un acto de realismo"⁶¹. Louis Aragon⁶² habla exclusivamente de collage, pero distingue dentro de él dos modalidades que no son sinó la división conceptual que entre ambas manifestaciones estamos observando; en la primera modalidad el elemento encolado atiende a su forma, dejando en segundo plano su materialidad, y está como representación de un objeto, se refiere sin duda al papier collé; en la segunda, el elemento encolado interesa sobre todo por la materia de que está hecho, es el principio básico del collage. Lo que une a ambos es, en palabras de Cortenova⁶³ que acuden a "arrancar retazos de realidad y ponerlos directamente en la superficie sin mediaciones interpretativas y retóricas". François Matthey⁶⁴ observa como collages y papiers collés son "una reacción contra la supresión del objeto"⁶⁵; son, desde luego, fruto de un deseo de romper con la manualidad⁶⁶, y cuando incluyen palabras estas son más encontradas que

⁵⁹ 1983, p.22.

⁶⁰ Maurice Reynal, en Daix, 1991, p.93.

⁶¹ En William Rubin, Op. cit., p.54, en nota 86. El texto entrecomillado pertenece al texto de Kahnweiler Juan Gris, sa vie et son oeuvre. Gallimard. París, 1968, p.124.

⁶² En La peinture au défi. Prefacio al catálogo de la exposición de collages en la galería Goemans, París, marzo 1930, y reeditado posteriormente en Les Collages. Ed. Hermann. París, 1965. Aquí lo citamos procedente de Matthey, 1975, p.306.

⁶³ 1991, p.121.

⁶⁴ 1975, p.95.

⁶⁵ "Si tratta in effetti di una reazione contro la soppressione dell'oggetto, di una via per ritrovarse il tono locale ed evitare il tocco".

⁶⁶ Butor comenta esta reducción manual (1969, p154) y Pierre Reverdy (citado por Matthey, 1975, p.306) en Laurens. Papiers collés. Ed. Berggmen. Parigi, 1955, dice: "L'invenzione e l'introduzione dei papiers collés in pittura hanno equivalso ad una cura di disintossicazione. Con questo mezzo i pittori si sono, per un momento, liberati dall'ipnotica schiavitù dell'impasto e del penello".

trazadas⁶⁷, pasan de ser consideradas por su legibilidad a serlo por su forma. Se pasa desde un "lenguaje leído" a un "lenguaje visto". Un ejemplo muy concreto de esa cercanía entre papier collé y collage puede ser contemplado en la obra de Picasso *Violín y frutero* (1913), del Museo de Arte de Filadelfia, donde el artista no duda en introducir, en la parte superior izquierda de la obra, fragmentos de reproducciones de fruta de un libro del que todavía pueden ser apreciada la paginación en algunos de los pedazos. Estas frutas coloreadas están sobre un retazo de periódico que hace las veces de frutero; si las frutas habrán de ser consideradas collage, el frutero funciona como papier collé. En la misma obra, a la derecha, el fragmento de papel de periódico sobre el que se dibuja la copa rematado por un [Jo]URNAL, al igual que el papel central con textura visual de imitación de madera, deben ser considerados collages, mientras que el faldón del mantel que pende del borde de la mesa, la cartulina azul verdosa que conforma el cuerpo del violín y el periódico sobre el que ha sido dibujado el clavijero del instrumento deben considerarse papiers collés.

a) El collage cubista:

Cuando Rubin⁶⁸ resuelve considerar como primer collage cubista la obra de Picasso *Bodegón con hule de rejilla* -antes citada al hablar de los estarcidos- se ve obligado a reseñar en nota aparte⁶⁹ que su dibujo Bañistas (1908) podría ser considerado precedente de esta técnica, al haberle adherido el artista una entrada del museo del Louvre -de la que se aprecia la inscripción AU LOUVRE invertida, si no fuese que pertenece a una etapa de carestía del artista en la que se veía obligado a trabajar sobre soportes de pésima calidad, pudiendo ser que el retazo tipográfico simplemente solucionase un roto en el papel. Este mismo investigador señala, igualmente, otro precedente: *La Carta* (1911), en la que introduce un sello de una carta remitida, según su matasellos, desde Florencia, posiblemente enviada por Soffici a Picasso. El hule, fragmento de realidad -ya que es un hule lo que cubre esa mesa injustamente calificada como silla⁷⁰- se suma a una intensificación conceptual simulatoria que juega irónicamente con un cierto ilusionismo. La ironía ilusionística viene impuesta por el desprecio de la mimesis realizado por el pensamiento cubista -al considerarla inútil y reaccionaria- y que se materializa en ese pegado directo de etiquetas comerciales, evitando cualquier intento representacional pictórico. Gris, por su parte y atendiendo a esta idea, pega un espejo a una de sus obras (*l*) ya que comprende la imposibilidad de representar ese objeto, pues todo intento, más o menos realista, supondría una merma considerable tanto a niveles prácticos como conceptuales⁷¹.

⁶⁷Butor, 1969, p.155.

⁶⁸Op. cit., p.30.

⁶⁹En la obra citada, en la nota nº 72, p. 52-53.

⁷⁰Cortenova, 1991, p. 134.

⁷¹Según el texto de Maurice Reynal sobre *L'exposition de la "Section d'Or"* aparecido en el único número editado de la revista *La Section d'Or*, 9 octubre 1912. Nosotros aquí lo recogemos de Daix, 1991, p.93.

b) Los papiers collés.

Braque apuesta por un arte que haya olvidado la apariencia al percatarse de que el resultado ha de ser certeza, y sus papiers collés se la dan: "Los papiers collés, la madera de imitación y otros elementos similares que he usado en algunos de mis dibujos, también aciertan por la simplicidad de los hechos; esto los ha hecho confundir el trompe l'oeil, siendo exactamente lo contrario. Son también simples hechos, pero son creados por la inteligencia, y son una de las justificaciones de una nueva forma en el espacio"⁷². Para Tzara el papier collé supone el momento de mayor intimidad con la verdad cotidiana y la reafirmación de lo temporal, de la consecuencia de lo efímero⁷³; pero en Braque incidirán en lo analítico, de acuerdo con su propio temperamento, con su delicado estudio tonal y de los conceptos de espacialidad puestos en juego⁷⁴.

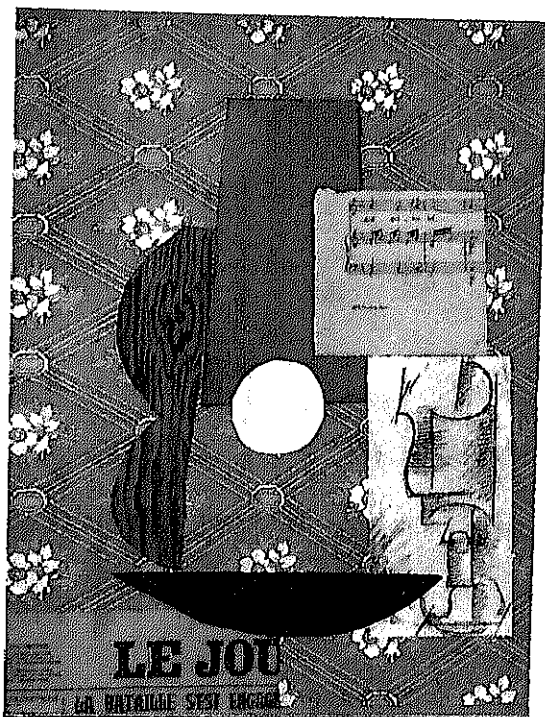


Fig. 138. Guitarra, partitura y vaso. 1922. Marion Koogler McNay Art Museum. San Antonio, Tejas.

⁷²G. Braque; Nord-Sud, diciembre 1917. Procedente de Angel González, 1979, p.76. Un procedimiento creativo utilizado por Braque y en el que puede ser apreciado su génesis intelectual es descrito por Golding (en Stangos, 1986, p.59): "Braque recorta la silueta de una pipa en un pedazo de periódico, desecha lo recortado e incorpora el periódico a la naturaleza muerta en modo tal que percibimos la presencia de la pipa por su ausencia". Este mismo autor nos explica otro proceso del mismo tipo, pero ésta vez empleado por Picasso: "En una de las construcciones de Picasso, el agujero de la caja de resonancia de una guitarra puede ser una forma positiva, cilíndrica o cónica, que se proyecta hacia nosotros en lugar de ser un espacio vacío y negativo". Daix (1991, p.101) propone el término "Inversión de volúmenes" para denominar estas dos técnicas cubistas.

⁷³En Matthey, 1975, p.305.

⁷⁴Matthey, 1975, p. 127-128.

Tras conocer Picasso la 'nocturnidad' con la que Braque había llegado a la elaboración de sus primeros papiers collés y la belleza e intensidad de sus resultados decide imitarlo. William Rubin testifica que Picasso realiza su obra *Guitarra, partitura y vaso* (1912) (fig.138) a imitación de Braque, encolando un trozo del periódico *Le Journal* en el que aparece el texto parcial de la cabecera del periódico, *LE JOURNAL*, y parte del titular *LA BATAILLE S'EST ENGAGÉ[e]*, realizando un juego -siempre el irónico Picasso emerge- en el que desafía a Braque, y que se certificará en obras posteriores como *El caldo KUB* (1912) de Picasso, inspiradora de la obra de Braque *El violín, Mozart-Kubelick* (1912) en la que la alusión al músico Kubelick debe ser entendida como insinuación belicosa hacia citado cuadro KUB de Picasso⁷⁵. Si para Tzara los collages de Picasso eran equivalentes al pastiche literario, sus papiers collés le evocaran la frase hecha o el lugar común⁷⁶, en especial del utilizado coetáneamente por Blaise Cendrars⁷⁷, Jacob, Reverdy, Aragon, Soupault, Breton, Eluard, y el mismo Tzara. En los papiers collés Picasso llegará incluso al preciosismo de elegir periódicos muy antiguos, Pierre Daix⁷⁸ señala un *Le Figaro* de 1883, para conseguir el tono amarillento adecuado del papel envejecido. Alrededor de 1913, Picasso asumirá las incidencias del recortado, generando formas orgánicas mucho más potentes, alejadas del carácter geométrico inicial.

Mientras en los demás objetos puede arrojarse sobre ellos multiplicidad de puntos de vista por una emisión ampliada de información sobre ello -que es lo que causa el ruido del que se quejan los no versados en arte-, en los objetos con palabras (letras estarcidas, recortes de periódicos, etiquetas, etc.) parece darse, curiosamente, la circunstancia opuesta: una merma informativa o, cuando menos una simplificación expositiva; ello se debe a que hay desde el emisor, desde el artista, una consideración del receptor, el espectador, como un individuo lo suficientemente inteligente como para reconstruirla. Así el texto cubista no necesita aparecer en su totalidad, se cuenta con la capacidad racionalizadora del sujeto vidente que le permite completar lo económicamente parcial y lo exquisitamente insinuado, recomponer lo fragmentado. "Es inútil pintar -decía Picasso⁷⁹- allí donde es posible

⁷⁵ Los datos manejados en este párrafo proceden de Rubin; Op. cit., p.21.

⁷⁶ Aparece citado por Matthey (1975, p.96), quien lo recoge de *L'épopée du Cubisme*, de Pierre Cabanne (La table Redonde, 1963). Además en la misma obra de Matthey, en la p. 303, se cita el texto, también de Tzara, *Le papier collé ou le proverbe en Peinture* (Cahiers d'Art, 1931) en el que dice: "Una figura ritagliata da un giornale e inserita in un disegno o in un quadro, raffigura il luogo comune, un brandello di realtà quotidiana; un movimento, questa, se raffrontata alla realtà costruita dallo spirito"

⁷⁷ Este poeta llegó a acercarse en su obra a las proximidades de lo que aquí estudiamos, pues su poema "La Prose du Transibérien et de la Petite Jehanne de France" realiza un despliegue caligráfico sobre un papel de 2 metros de largo. Es citado por Matthey, op. cit. p.130.

⁷⁸ Pierre Daix, 1991, p.101-104.

⁷⁹ Según cita de J. Metzinger; "Nota sobre la pintura". *París-Journal*, 16 agosto 1911. Obtenida aquí de Angel González, 1979, p.66.

descubrir". Tristan Tzara traspasará esta ineficacia al lenguaje literario, propugnando un decir por ausencias⁸⁰.

El fenómeno publicitario, como reconoce Tzara⁸¹, está detrás de esta integración de la palabra en el arte cubista; el espacio publicitario se está entonces conformando ya como "nuevo fetichismo", y así lo denuncia Tzara. Nunca hasta el cubismo la palabra había sido tan considerada por su contenido plástico como para ser introducida en la imagen convirtiéndose en copartípe estético de ella, considerándola de igual a igual. Matthey⁸² es capaz de ver en el uso de estas dos técnicas la materialización de ciertas claves del pensamiento de Bergson, quien sostiene las posibilidades artísticas de la palabra: "convertir en instrumento de arte la palabra que inicialmente sólo eran signos". De ello era también plenamente consciente Guillaume Apollinaire cuando en *Der Sturm* (1913) dice al comentar la obra de Picasso y Braque: "(...) Picasso y Braque insertan en algunas obras letras recortadas de etiquetas y de otro material impreso, porque etiquetas, avisos y carteles publicitarios cumplen un papel estético muy importante en la ciudad moderna y son aptos para ser incorporados a las obras de arte"⁸³. Podemos considerar así, claramente, la obra de Picasso *Frasco y vaso*, realizado en París en el invierno de 1912-1913, perteneciente a la colección Chrysler de Nueva York. En ella se inserta, en la zona protagonista central, un mensaje publicitario completo, ofrecido sin trabas selectivas, "Au Bon Marché / Lingerie Broderie" [El barato / Lencería Bordados]; pero quizá aquí el genio español juegue con la expresión "Faire bon marché" en su sentido de "despreciar", pues se desprecian tanto el soporte tradicional de tela como las elaboraciones excesivamente cuidadas, que pudieramos calificar "de bordado", en favor de una expresión analítica reductora.

⁸⁰"Le possibilità della frase sono limitate. Che la lingua scritta, dopo abitudini millenarie incrostate in profondità umane ancora inesplorate abbia potuto, attraverso il passaggio dal gesto alla voce e dalla voce al pensiero, sembrarci tanto organica quanto il movimento che accompagna la parola, è un fenomeno del quale noi abbiamo una conoscenza molto limitata. La volontà di esprimersi e lo stancio verso forme ingegnose, mimiche e sonore di queste espressioni che non escludono di caratteristiche individuali, restaranno misteriosi così come è misteriosa una qualsiasi ricerca nel campo dei fenomeni vitali" (Tristan Tzara; *Le papier collé ou le proverbe en peinture*. Cahiers d'Art, 1931. Tomada aquí de Matthey, 1975, p.302.

⁸¹En *Le papier collé ou le proverbe en peinture*. Cahiers d'Art. 1931. Citado aquí según Matthey, 1975, p.304.

⁸²1975, p.15.

⁸³El documento nos es ofrecido por Fiorella Minervino y Franco Russoli; Picasso cubista. Noguer. Barcelona, 1987, p.11.

4. Orfismo.

Los principales representantes del orfismo⁸⁴ son el matrimonio Delaunay, Robert y Sonia; una pareja que se conoce en 1907, se casan en 1910 y que conseguirán una indisoluble unidad plástica que sólo se extinguirá con la muerte de Robert. Ambos artistas supieron ver las posibilidades plásticas de la palabra y no dudaron en emplearla de tal modo, si bien es verdad que tal osadía tipográfica se haya enmarcada en un muy concreto *zeitgeist*⁸⁵. Por lo que concierne a Robert Delaunay podemos destacar su amplio y reflexivo trabajo sobre la torre Eiffel, en la que vió una estructura idónea sobre la que desarrollar, entre otras, sus ideas de simultaneidad y complementarismo. Así, en *L'Equipe de Cardiff*, (fig.139-142) una de las obras de esta serie indagatoria, fechada entre 1912 y 1913, la estructura metálica de la más famosa torre parisina se une con la de la gran noria que durante muchos funcionó en sus cercanías y sobre la que aplicó, además, los aspectos de dinamismo tan importantes en su obra y que la enlazan con el futurismo culto coetáneo; un avión de la época, un biplano⁸⁶, admite también su consideración plástica desde su particular canon. En la parte inferior los jugadores de rugby se esfuerzan por el dominio del balón. Pero lo que nos interesa muy especialmente es la zona intermedia en la cual Delaunay incluye los carteles publicitarios que rodearían el terreno de juego; el colocado en privilegiado lugar central alude a la empresa ASTRA en poderosas mayúsculas y ofrece la especialidad de su producción CONSTRUCTION / AER[onautique]; en la zona de la derecha supone un elogio a la ciudad que tan bien lo acogió PARIS y al que alude, casi como publicidad turística, con el adjetivo MAGIC en un tipo de mayúsculas de mayor tamaño. En otras obras, tanto pictóricas como de dibujo y grabado, sobre los mismos temas del equipo de rugby de Cardiff o sobre la torre Eiffel, sustituye alguno de estos letreros por otro con su propio apellido, en ocasiones fragmentado por la superposición de los jugadores u otros elementos.

⁸⁴Orfismo es lo que habitualmente es denominado cubismo órfico, siguiendo la terminología fundada por Apollinaire y que éste contraponía al cubismo analítico representado por Picasso y Braque.

⁸⁵Los intentos de desarticular la tipología clásica son, como estamos viendo, harto frecuentes en esta época; pero si algo caracteriza a la producción de este matrimonio es, específicamente, que no repararon en una finalidad tipográfica de aplicación a la impresión industrial y de diseño, aún siendo éste un campo conocido por la pareja -sino, véanse las producciones cartelísticas de Sonia, con la colaboración de B. Cendrars en los slogans, para las empresas Zénith, Pirelli, Pernod y Linel, entre otras-, y sí en una aspiración de intercalación de poesía y pintura, superando los prototipos tradicionales de texto ilustrado. En este sentido ofrecemos el siguiente texto procedente de Michel Hoog; Sonia Delaunay. *Rythmes et couleurs*. Hermann. París. 1971, p.21-22.: "La prose du Trassibérien, en revanche, associe dans une mise en page d'une nouveauté surprenante -un gigantesque dépliant de plus de deux mètres de haut- une illustration révolutionnaire et un texte qui rompt avec la prosodie traditionnelle, imprimé avec une typographie désarticulée, mettant en oeuvre plus de douze corps et caractères différents."

⁸⁶Este biplano quizá sea una representación del utilizado por Bleriot en su heroica travesía de la cual R. Delaunay pudo haber sido testigo. Ello vendría avalado por una obra de esta misma época cuyo título alude exactamente a este héroe del aire y en la que puede ser observada una hélice en la zona inferior izquierda, elemento éste muy elogiado por el futurismo.

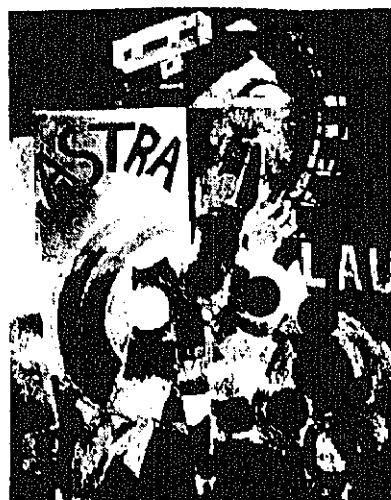
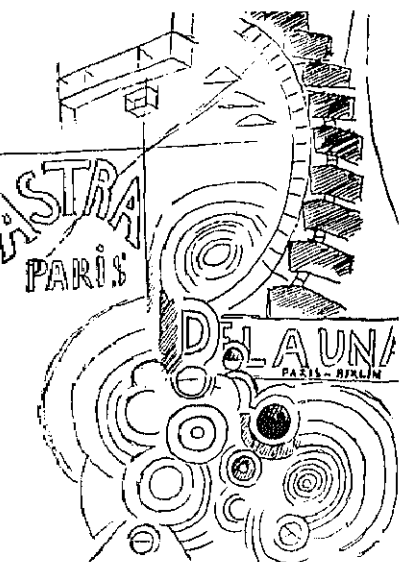
Robert Delaunay.

Fig. 139. El equipo de Cardiff. 1922. Dibujo.

Fig. 140. El equipo de Cardiff. 19122-23.

Fig. 141. El equipo de Cardif. 1917-18.

Fig. 142. El equipo de Cardiff. 1912-1913.



De su esposa Sonia Delaunay Terk no puede ser omitida en esta tesis su colaboración con el poeta Blaise Cendrars en *La Prose du Transiberien et de la Petite Jeanne de France* (1913), un óleo sobre soporte de tela exageradamente vertical (mide 193,5 x 18,5)⁸⁷ debido a la supeditación de lo plástico al formato natural de la poesía. La obra posee una marcada división horizontal, predominando en la izquierda la imagen plástica y a la derecha la palabra poética, aunque penetrada esta última por vibrantes campos de color. Se cuida con esmero la unidad estructural, mediante el paralelismo participativo entre los ritmos visuales de lectura plástica y poética. "(...) où -nos dirá Hoog, en el libro reseñado en las citas a pie de página precedentes- la composition révolutionnaire et complètement associée au texte et celui-ci composé en différents caractères. Ce poème fut baptisé plus tard 'l'incunable du XXe. siècle'."

"(...) Je suis ennemie de l'introduction de la littérature dans les arts plastiques. La poésie, d'après moi, qui se dégage d'une oeuvre doit être la résultante d'un lyrisme s'exprimant par des moyens purement plastiques. Toute introduction d'éléments étrangers aux moyens picturaux est une preuve de manque de possession de ces moyens et une confusion regrettable. Ni Mondrian, ni Robert Delaunay n'ont en besoin de littérature pour l'expression poétique de leurs oeuvres...". Quien así habla es Joseph Delteil⁸⁸; la práctica parece contradecir su opinión. Curiosamente, Sonia realiza un alfabeto fantástico para uno de sus hijos que está aprendiendo a leer y que atraerá la atención de Emme Edizioni de Milan, quienes la publican en 1969.

Pero, además de la citada serie de obras, merece destacarse otra de gran carga plástica aún siendo específicamente un trabajo de diseño publicitario; nos referimos al boletín de suscripción del album nº1 de "Muestra itinerante". Se trata de una acuarela de 10 x 31 cm., realizada en colaboración del poeta Blaise Cendrars (fig.145), conservada actualmente en la Fundación Calouste Gulbenkian de la capital portuguesa, en la que se nos ofrece una forma policroma estructurada en círculos concéntricos, tan típica de S.Delaunay, rodeada por diversos datos sobre contenidos del número siguiente y las opciones de suscripción. Los autores que cita, haciendo un alarde cromático y estructural de los tipos de gran interés, son su esposo Robert Delaunay Terk, A. de Cardoso, E. Vianna, Almada Negreiros, D. Rossine, G. Apollinaire y Blaise Cendrars, además de ella misma.

Los Delaunay realizan una productiva estancia en la península Ibérica analizando especialmente la cerámica y el vestido populares. Fruto de estas investigaciones plásticas

⁸⁷El poema se ofrece plegado, según Michel Hoog -en su trabajo Sonia Delaunay. Rythmes et couleurs. Hermann. París, 1971, p.85- por la influencia de los mapas automovilísticos de carreteras que, por entonces, acababan de aparecer. La influencia se hace evidente cuando comprobamos que, en la parte superior izquierda de la obra desplegada, se muestra, a modo de collage, el fragmento de uno de ellos.

⁸⁸Procede la cita del libro de Michel Hoog que venimos citando, p.276.

son, a su regreso a Francia, la elaboración para el ballet Cleopatra de Diaghilev de su escenografía, por Robert, y de su vestuario, por Sonia⁸⁹. Ésta última se especializará en el diseño textil (fig. 143); de cuya producción hemos de señalar un par de obras del año 1929 compuestas por letras, una de ellas en arritmico desorden y otra cuyos caracteres se ordenan en una cuadrícula ilusoria. Una producción cercana a lo textil lo constituirán los cortinajes con poesías de Sonia; en 1922 borda sobre un cortinaje una poesía de Philippe Soupault, en la que aprovecha la aparición de una S en cada estrofa para concentrarlas todas en una enorme que recorre de arriba abajo el poema, ligando con ella estructuralmente la totalidad de las estrofas (fig. 146):

Monsieur Bonsoir

Sur le vent

Sur le terre

Souvenez-vous

des Silences rouges al vents

des Sourires orangés

Surtout noubliez pas

SONIA DELAUNAY

Son filset

Son mari ROBERT

qui vou SALUENT

Philippe Soupault.

Participando de la misma idea, en 1926 Sonia induce a Maiakovsky para que escriba sobre la entera superficie de una de sus obras -una puerta pintada en vivos colores- un poema.

El letrismo de Sonia Delaunay marcara las producciones de artistas posteriores, entre los que hemos de señalar a Piero Dorazio, Frank Stella, Morris Louis, Kenneth Noland, Jasper Johns, Ad Reinhardt, Franz Marc, Costa, Larry Poons, Edsworth Kelly y Stuart Davis⁹⁰.

⁸⁹La colaboración del matrimonio Delaunay con la escenografía y el vestuario teatral será frecuente, especialmente por parte de Sonia; así, podemos citar el vestuario para la primera representación de *Coeur à gaz* de Tristan Tzara, para el Theatre des Champs-Élysées, Galerie Montaigne, en 1921, para cuya segunda representación, en 1923, realiza la cubierta del programa con un magnífico juego tipográfico, y la escenografía está conformada por poemas multicolores vibrando en los muros: "Le théâtre de la couleur, écrit l'artiste, devrait se composer comme un vers de Mallarmé, comme une page de Joyce; parfaite et pure juxtaposition, échainements exacts, chaque élément dosé à son juste poids d'une richesse absolue. Le beauté est dans le pouvoir de suggestion qui fait participer le spectateur; il y apporte sa part de création, son esprit. Le beauté refuse de se plier à la containte de la signification, de la description (...)" (Hoog, op. cit., p.134).

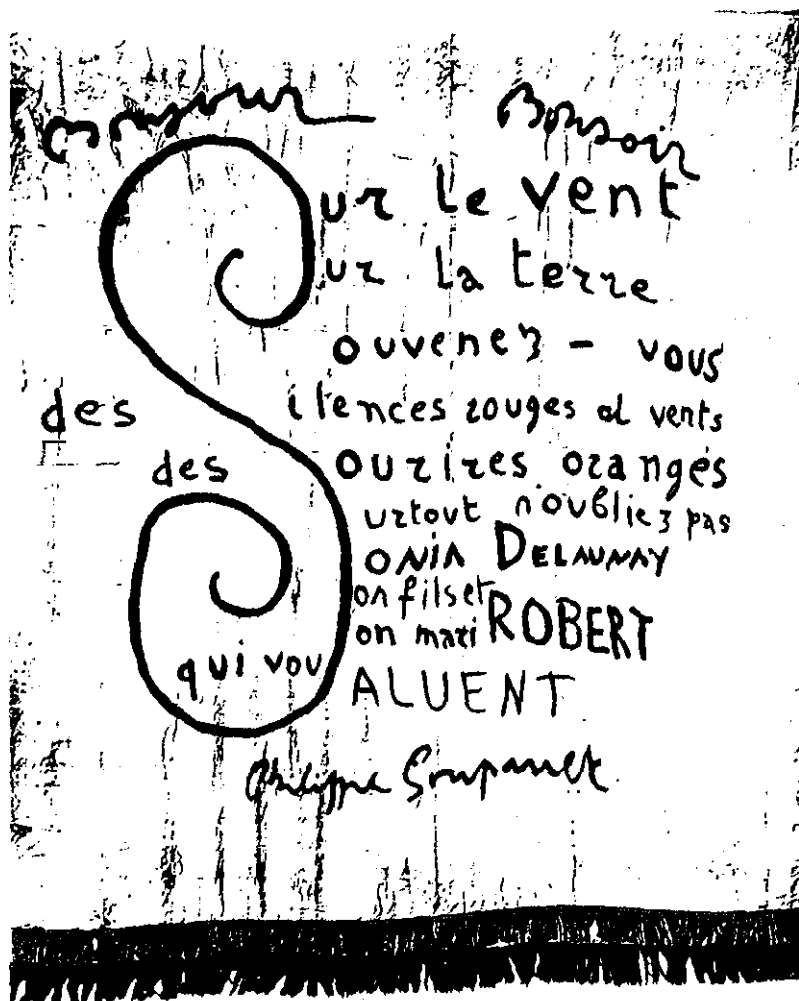
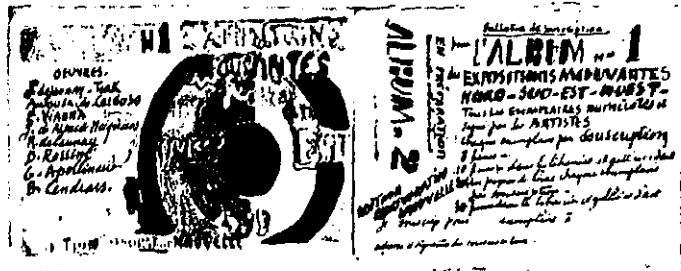
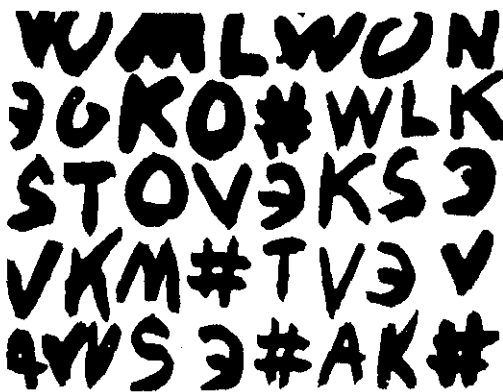
⁹⁰Una lista más completa aparece en el libro de Hoog que venimos citando (p.405), de la que aquí se han escogido los más evidentes.

Sonia Delaunay Terk.

Figs. 143y 144 . Proyectos para dos telas estampadas en blanco y negro. 1929.

Fig. 145. Colaboración de S. Delaunay con el poeta Blaise Cendrars, Boulevard Malesherbes. 1922.

Fig. 146. Cortinaje poético S, en colaboración con el poeta Ph. Soupault. 1922.



5. Futurismo.

La vinculación de este grupo con la palabra, en todas sus formas, es total; a este respecto, resulta extremadamente significativa la inicial duda marinettiana⁹¹ de cómo bautizar su movimiento. Especulaba con tres posibilidades de denominación, y cualquiera de ellas atestigua su perfecta clarividencia del dominio tecnológico, por entonces simplemente floreciente, que sobre el siglo XX se cernía: "Dinamismo", "Electricidad" o Futurismo. Esto lleva a decir frecuentemente que es el primer movimiento artístico de la modernidad que elige su propia denominación. El 11 de febrero de 1910 está fechado el Manifiesto de los pintores futuristas, redactado y firmado por Umberto Boccioni, Luigi Russolo y Carlo Carrá⁹², quienes a principios de abril repetirán la experiencia publicando el Manifiesto técnico de la pintura futurista, redactado por Boccioni. Sus primeras obras carecerán, aún así, de características que las definan como propias de un estilo y en cambio pueden ser contempladas, de manera muy marcada, influencias de todas las tendencias de vanguardia vigentes. Si algo las engarza es un marcado rechazo de cualquier forma de clasicismo⁹³, proponiendo, como alternativa exclusiva, el progreso tecnológico: "Que la ciencia de hoy repudie su pasado -escribirá Boccioni⁹⁴- está en concordancia con las necesidades intelectuales de nuestro tiempo". El espacio representativo es "teatro del movimiento", y, privilegiando en él ideas de simultaneidad, procedentes de las fotografías sobre cinetismo, y del concepto 'energético' de la luz y el dinamismo tomados de la propia cinematografía, se materializará en unas obras que usan la superposición de imágenes en concordancia con teorías psicológicas y psiquiátricas -reivindicación de la locura como categoría indispensable para el genio moderno- y el rechazo de lo armónico. La descalificación de la mimesis y el buen gusto, así como su apología de la originalidad llevarán a Boccioni a gritar, en 1911: "No queremos representar la impresión óptica o analítica, sino la experiencia psíquica y

⁹¹Es comunmente aceptado que Filippo Tommaso Marinetti da a conocer este movimiento en enero de 1909 en un prefacio de sus poesías, publicadas en Milán y que habría redactado el año anterior. Como se señala en Stangos (1986, p.83) nace en la literatura y se difunde progresivamente a todos los campos del arte.

⁹²En realidad su redacción es de finales de febrero y su puesta en público fue realizada el 8 de marzo en el Teatro Chiarella de Turín, siendo leído por Boccioni.

⁹³Las manifestaciones anticlásicas de denso contenido son muy frecuentes; aquí se resaltan tres: la primera procede del Segundo manifiesto político (1911) de Marinetti, la segunda es del Manifiesto de los primeros futuristas (1910) de Boccioni, Carrá, Russolo, Balla y Severini, y el tercero del Manifiesto técnico de la pintura futurista (1910) firmado por los mismos del documento anteriormente citado. Todas han sido obtenidas de Ángel González García, 1978, p.130 (las dos primeras) y 134 (la última). Su ordenación aquí ha atendido a ideas de exposición y no, como puede verse, a su aparición cronológica.

- "Punto 3: Que se borre el fastidioso recuerdo de la romana grandeza con una grandeza italiana cien veces mayor".

- "Sentimos náuseas por la pereza envilecida que desde el Cinquecento reduce la vida de nuestros artistas a una incansable explotación de los antiguos laureles".

- "Nosotros queremos volver a la vida. Negando su pasado, la ciencia moderna responde a las necesidades materiales de nuestro tiempo. De igual manera, el arte, negando su pasado, debe responder a las necesidades intelectuales de nuestro tiempo".

⁹⁴Boccioni; Manifiesto técnico de la pintura futurista. 1910. Procede la cita de Stangos, 1986, p.85.

total"⁹⁵. Su viaje a París en ese mismo año sería fundamental para el movimiento⁹⁶ significando su toma de contacto con el vórtice de la vanguardia, en especial con el Cubismo de Picasso y Braque. Fruto de esa peregrinación al santuario de la modernidad será su exposición colectiva en la galería Berheim-Jeune en febrero del año siguiente⁹⁷.

La principal renovación promovida por este movimiento radica en la primacía del estilo sobre la idea⁹⁸. Se hace evidente que nos encontramos ante un movimiento eminentemente intelectual, a pesar de hacer -como cita Camón⁹⁹- una concreta apología de la barbarie y muy vinculado a lo que en filosofía era el vitalismo de finales del siglo anterior. Por otra parte es fácilmente perceptible un exacerbado nacionalismo¹⁰⁰ que llegará a vincularse, en el denominado Segundo Futurismo, con el Fascismo que le es coetáneo. Su carga social es también evidente, lo que lleva a decir a Ángel González¹⁰¹ que es el primer movimiento de vanguardia que posee "la conciencia agónica de que el arte debe intervenir de una forma directa y explícita en la construcción de una nueva sociedad, abogando por todas aquellas manifestaciones (sociales, tecnológicas, psicológicas) que la anuncian o la constituyen". Es otra muestra de su pretensión de totalidad.

⁹⁵"La fragmentación de múltiples puntos de vista facilitaba la visión dinámica de los futuristas de una interacción total y simultánea de sensaciones urbanas". En Enciclopedia universal de la pintura y la escultura. Sarpe, 198, p.1021.

⁹⁶Van Boccioni, Russolo, Carrá y Severini, financiados por Marinetti; el viaje durará quince días.

⁹⁷Esta exposición parisina se convertirá en itinerante por toda Europa, siendo su mejor campaña de proselitismo. A su paso por Berlín es adquirida casi en su totalidad por un banquero que permitirá la continuación de su recorrido por el resto de las ciudades europeas e incluso Chicago. El despliegue de medios fue tal que se desarrollaron paralelamente a la exposición múltiples actividades, como conferencias, publicaciones, referencias en prensa periódica y de vanguardia, etc.

⁹⁸Stangos, 1986, p.87.

⁹⁹J. Camón Aznar, 1984, p.24: "Los pintores futuristas se sentían arrebatados por un torbellino vertiginoso de emociones, sonidos, olores, colores, formas, todo debía pintarse 'como cantan y vomitan los borrachos'".

¹⁰⁰En el Manifiesto de los pintores futuristas de 1910, llegan a condenar, sin tapujos de ningún tipo, por la simple circunstancia de ser franceses, al Fauvismo y al Cubismo; alegarán, si cabe, que el pensamiento francés es recurrentemente clasicista. Tal como observa F. Olaguer Feliú (1989, p.20-21) el arrellanamiento del arte italiano en sus glorias pasadas, preñadas de clasicismo, había provocado, en los regeneradores futuristas, un desprecio hacia todo aquello que mínimamente lo insinuase, y así el arte francés en general y, en particular -aunque sólo de palabra- sus vanguardias contemporáneas. Esta rara condena del Cubismo, sobre todo si nos atenemos a todo lo que beberán de él, certifica la enorme distancia existente entre lo que estos artistas decían y lo que realizaban, en parte debido a sus tardíos contactos con la ideología creativa de base de la vanguardia internacional: "Sus métodos -señala Stangos (1986, p.85) eran por entero los de la década de 1890". Esta perenne contradicción es, indudablemente, la que hace que Carrá, tras la guerra, recupere anacrónicamente una formalidad realista asentada, según propias manifestaciones, en el análisis de los maestros renacentistas. Camón nos propone para un estudio en profundidad de su marcado nacionalismo la lectura de las declaraciones de Papini en los periódicos Lacerba y Voce (op. cit., p.21-22).

¹⁰¹Ángel González García, 1979, p.127. Este mismo investigador, unas páginas más adelante (p.136), inserta un párrafo del escrito colectivo futurista Los expositores al público (1912) -firmado por Boccioni, Carrá, Russolo, Balla y Severini, y que corresponde al texto del catálogo en la galería Bernheim-Jeune-: "Si nuestros cuadros son futuristas, esto se debe a que son el resultado de concepciones éticas, estéticas, políticas y sociales completamente futuristas".

Raro es el miembro de este grupo que no produce manifestaciones encuadrables en nuestro estudio. Aunque dicen: "Es poco menos que imposible expresar con palabras los valores esenciales de la pintura"¹⁰², se refieren con ello a la infabilidad lingüística del arte, pero no proclaman una negativa a expresarse plásticamente por medio de la palabra, como lo muestra, de manera harto evidente, que la mayoría de los pintores futuristas han hecho uso de ella en alguna de sus obras, o las experiencias dirigidas por Marinetti conocidas como *Parole futuristas en libertà* (fig.147). Si ello no bastará, y aunque, como hemos advertido, escape de los límites privilegiados en esta tesis, también es importante considerar el evidente esmero con el que escojen los títulos, perfectamente coordinados con la imagen a la que complementan.



Fig.147. Filippo Tommaso Marinetti. Long live France (Vive la France). MOMA, New York.

Boccioni, distinguido por numerosos autores como el futurista más meritorio, es en sus esculturas, por cierto, donde muestra más ejemplarmente su compromiso futurista al renegar activamente del estado de desahucio en que se encontraba esta actividad artística, aplastada por el excesivo peso de la riqueza clásica del Renacimiento italiano -factor del que ya hemos hablado al inicio-, proponiendo para su renovación, la integración de materiales raros y recientes en la obra de arte: "Únicamente diremos la lista de unos pocos -dice Boccioni¹⁰³-: cristal, madera, cartón, hierro, cemento, crines de caballo, cuero, tela, espejo, luz eléctrica, etc.", e incluso propone la introducción de movimiento real por medio de la incorporación de motores (unión deliciosa de máquina y velocidad); este artista siempre mostrará una sana preocupación por la apertura de formas, mostrando su energía interior. Los futuristas recalcan la obligada necesidad de crear formas artísticas nuevas para un mundo nuevo de marcado carácter tecnológico e industrial, donde impere el dinamismo; esas formas nuevas habrían de reforzarse con una fisonomía acorde con ese dinamismo, incrementándose la virulencia del color, como la luz eléctrica lo había potenciado en la vida

¹⁰²En Los expositores al público, 1912.

¹⁰³Lucie-Smith, en Stangos, 1986, p.88-89.

real¹⁰⁴. En su apología de la velocidad como creadora de nuevos ámbitos espacio-temporales¹⁰⁵, podemos ver, sin duda alguna, un refuerzo de los aspectos dinámicos de la imagen mediante la adicción de lo inmediato de la palabra escrita; ahora ya no interesan plásticamente aspectos descriptivos minuciosos: el espectador inteligente ha sido educado, por el decurso histórico del arte, a descifrar progresivamente contenidos vagos, o mejor dicho, contenidos preferentes de la obra de aquellos otros de segundo orden. Es por esto que en el Manifiesto técnico de la literatura futurista (mayo, 1912) se propone el "aferrare l'essenza" por la intuición¹⁰⁶; y en un texto de 1912¹⁰⁷, el mismo Boccioni atestigua la necesidad de proporcionar al espectador imágenes sintéticas: "Per vivere lo spettatore al centro del quadro secondo l'espressione del nostro manifesto, bisogna che il quadro sia la sintesi di quello che si ricorda e di quello che se vede". En el texto colectivo De los expositores al público parece haber una contradicción con el principio expuesto por Boccioni, pues reclama exactamente lo contrario: "Para hacer vivir al espectador en el centro del cuadro, según expresión de nuestro manifesto, es preciso que el cuadro sea la antítesis de aquello que se recuerda y aquello que se ve"¹⁰⁸. Dejamos abierta la exposición de ese debate, seguros de que tal supuesta contradicción es más creativa que perturbadora.

El manifiesto de 1913 de Gino Severini¹⁰⁹ supone la expresión teórica de la ineludible normativa plástica del grupo: son destacables para los presupuestos de esta tesis la supresión de la línea recta y la valoración del ritmo de las curvas y arabescos, que llevará a un aprecio por las formas caligráficas y de huellas de una escritura en movimiento como rastros fosforescentes de un movimiento turbulento, es aquí donde encaja esa concepción del observador manejada por el futurismo y expresada en Los expositores al público: ; "[El espectador] No asistirá, sino que participará en la acción. Si nosotros pintamos los episodios de una revuelta, la multitud erizada de puños y las ruidosas cargas de caballería se han de traducir en la tela en haces de líneas que se correspondan con todas las fuerzas en

¹⁰⁴Sus escritos están plagados de referencias industriales y tecnológicas, adquiriendo su oratoria el sonido y el color de lo descrito; veámos el siguiente ejemplo procedente del manifiesto de Marinetti (Stangos, 1986, p.84): "Cantaremos a la incandescencia vibrante y nocturna de los arsenales y astilleros, resplandecientes de violentas lunas eléctricas, a las voraces estaciones que devoran a las humeantes serpientes ... a las locomotoras de ancho pecho que hollan las pistas de sus carriles como enormes caballos de acero enjaezados de tubos, al suave revuelo de los aeroplanos, con sus hélices batiendo como banderas al viento y que parecen aplaudir satisfechas como una multitud entusiasta. (...)".

¹⁰⁵"La velocità ci ha dato una nuova nozione dello spazio e del tempo." U. Boccioni, (manifiesto) Le analogie plastiche del dinamismo, 1913. Procede del libro sobre la vida y obra de Boccioni realizada por Mauricio Calvesi y Ester Coen (Electa Editrice, milan, 1983, p.64).

¹⁰⁶En ese párrafo se habla muy especialmente de la relación entre ciencia y poesía.

¹⁰⁷Texto introductorio a la exposición parisina de ese mismo año, procedente de Gli scritti editi e inediti, de U. Boccioni, recopilados por Birolli y utilizados por Calvesi y Coen, op. cit., p.113.

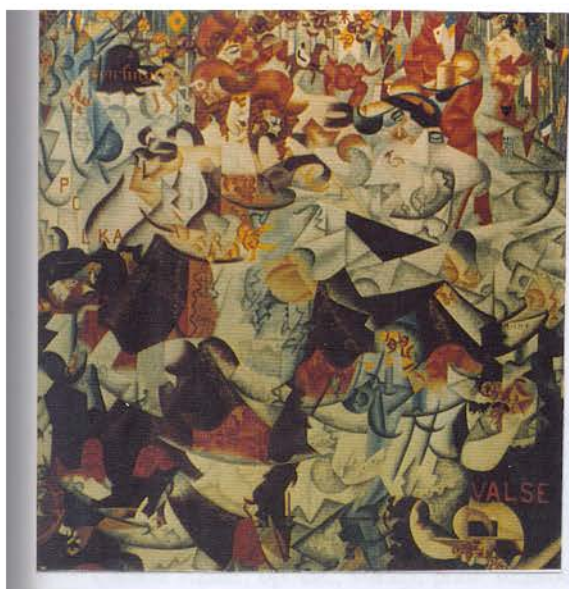
¹⁰⁸De Los expositores al público. Ver cita 72.

¹⁰⁹Utilizamos los textos e ideas desarrollados sobre el manifiesto de Severinio por Olaguer Feliu (1989, p.21).

conflicto, conforme a la ley de violencia general del cuadro"¹¹⁰. "La compenetración constructiva" dinámica de líneas, planos y volúmenes, el "empleo exclusivo de colores puros", el "uso, como elementos de intensificación realista, de signos onomatopéyicos, de palabras sueltas y de toda especie posible de materias "Nosotros no dibujamos los sonidos, sino sus intervalos vibrantes. No pintamos las enfermedades, sino sus síntomas y consecuencias"¹¹¹. Como tampoco puede desdeñarse la búsqueda de la "irradiación lumínica". Mauricio Calvesi¹¹² aporta una manifestación de Severini que testimonia la rememoración que ciertos lugares nos producen de otros, y lo compara con las sensaciones que, aún dependiendo de distinto órgano sensitivo, se nos muestran concomitantes sinestésicamente: "Certe forme e colori esprimenti le sensazioni di rumore, suono, odore, luce, colore, velocità ecc. relative, per esempio, alla realtà transatlantico, possono esprimere per analogia plastica le stesse sensazioni provocate in noi dalla realtà lontanissima: Galleria Lafayette. La realtà transatlantico è dunque reunita alla realtà Galleria Lafayette ... Dalle sua continuità qualitative che percorrono l'universo sulle onde elettriche della nostre sensibilità". Es desde esta manifestación desde donde debe ser contemplada su obra *Dynamic* (fig.148) en la que se mezclan las sensaciones de un salón de baile. Tras sus primeras experiencias bélicas Severini describirá todas las causas y efectos sensitivos de un bombardeo artillero en su obra *Cañones en acción* (fig.149).

Fig.148. Gino Severini. *Dynamic hieroglyphic of the Bal Tavarin*. 1912. MOMA. New York.

Fig.149. Gino Severini. *Cañones en acción*. 1915. Col. part. Milán.



¹¹⁰De Los expositores al público, 1912. Citado por Ángel González, 1979, p.138.

¹¹¹De Los expositores al público. Ver cita anterior.

¹¹²Mauricio Calvesi; *Il Futurismo. La fusione della vita nell'arte*. Milán, 1975 (reimp. 1980), p.95

Carrá (fig 152) realiza el mismo año -coincidiendo en el análisis del mismo fenómeno sinestésico que Severini- un manifiesto sobre la pintura de los sonidos, los ruidos y los olores, manejando conceptos como los de simultaneidad de sensaciones y agitación¹¹³. El texto programático se encuadra de lleno en el futurismo; se inicia el escrito autoelogiando el hallazgo de este tipo de pintura y haciendo un recorrido histórico de la involuntaria omisión, continúa rechazando una pintura del silencio y, contrapone lo que es rechazado a lo que se reclama (debe resaltarse el elogio del arabesco caligráfico, de la concha marina como forma natural ondulante y la curva elipsoidal. Reclama las posibilidades artísticas de lugares ("el Teatro, del Music-hall, del cinematógrafo, del prostíbulo, de las estaciones de ferrocarril, de los puertos, de los garages, de la clínica, de la oficina, etc.", "en los restaurantes y en los cafés") donde se pone en práctica, de manera privilegiada, las equivalencias plásticas de colores, sonidos, ruidos y olores, y concreta sus correspondencias cromáticas: "Nelle stazioni ferroviarie, nelle officine, in tutto il mondo meccanico e sportivo, i suoni, i rumori e gli odori sono in predominanza rossi; nei ristoranti e nelli caffè sono argentei, gialli e viola. Mentre i suoni, i rumori e gli odori degli animali sono gialli e blu, quelli della donna sono verdi, azzurri e viola". Su obra Ruidos en la cafetería Noche (fig.151) es un buen ejemplo de ello, así como Celebración patriótica (fig.150). Si el cubismo analizaba las formas de cada ambiente, los futuristas percibirán las formas no visibles: ruidos y olores; y ambas sensaciones frecuentemente serán representadas mediante la palabra plástica. El año siguiente, 1914, elabora su Manifestazione interventista, desarrollo del boceto del mismo año Rapporto di un Nottambulo milanese, poniendo en evidencia su deslumbramiento por los hallazgos de la parole en libertà.

Fig.150. Carlo Carrá. Celebración patriótica. Pintura parolibera. 1914.

Fig.151. Carlo Carrá. Ruidos en la cafetería Noche, 1914. Paradero desconocido.

Fig.152. Carlo Carrá. Tum zan (solitudine).

(VER PAGINA SIGUIENTE)

¹¹³ Camón Aznar, op. cit., vol.III, p.26. Reproducimos aquí el párrafo completo: "El 11 de agosto de 1903 proclamó un Manifiesto sobre la pintura de los sonidos, los ruidos y los olores. Se preocupó sobre todo por la agitación y la simultaneidad de las sensaciones (Los traqueteos de Simón y Lo que me dijo el tranvía), y la influencia del cubismo le llevó a al creación de papiers collés". Russoli, en el vol. V, p.279-284, de L'arte moderna (Fratelli-Fabri. Milan, 1978), obra de la que él es coordinador, ofrece el texto completo de este Manifiesto, que fue originalmente publicado en Lacerba (Florencia) el 1 de septiembre de 1913.

En esta misma línea actúa Russolo, quien, imbuído en una recurrente búsqueda de principios dinámicos y energéticos en su pintura, mostrará sus más bellos frutos en la composición musical¹¹⁴. "A partir de 1913 casi toda la actividad de Russolo se concentró en la investigación musical. El 11 de marzo de ese año publicó un manifiesto sobre 'el arte de los ruidos' -en consonancia con los citados de Carrà y Severini- en el que declaraba: 'Durante muchos años, Beethoven y Wagner conmovieron nuestros nervios y nuestros corazones. Ahora estamos saciados y encontramos mucho más placer en la combinación de los ruidos de los tranvías, de los motores petardeando, de los carruajes y multitudes aullantes que en el ensayo de, por ejemplo, la Heroica o la Pastoral'"¹¹⁵. Russolo trata de introducir en el arte el escándalo urbano y crea para tal fin un aparato productor de ruidos que denomina "Intonarumori", decisivo en la posterior música concreta¹¹⁶.

"La ambición de los futuristas de expresarse a través de todos los medios artísticos y sus actividades pioneras en la tipografía en la forma libre, una musique-concrete primitiva, y numerosas manifestaciones, representaciones y otras actividades fueron recogidas por los dadaístas y se incorporaron a las corrientes del arte moderno"¹¹⁷. El legado del Futurismo fue utilizado, además por una gran cantidad de artistas en general, como Pollock, y en múltiples grupos y movimientos puede ser rastreada su fértil estela, como en el Action Painting y en otros movimientos de lo que conocemos con el término general de abstracción; también el Expresionismo alemán se impregna de estas ideas y se hacen visibles en artistas como Macke, Mark y Molzahn, aunque nadie duda que "la herencia real del futurismo se ha transmitido a través del dadaísmo"¹¹⁸.

Además de Italia sólo en Rusia se llegará a generar una ideología futurista autóctona. En esta última nación el manifiesto "Una bofetada al gusto del público" firmado por Maiakovski y D. Burlink, junto al periódico futurista de Vladivóstk, publicado por este último, son pruebas fehacientes de ello, a las que debemos añadir las experiencias del Rayonismo de Larionov y las obras de Goncharova¹¹⁹. Algunos autores sugieren la introducción del Vorticismo británico dentro de una denominación ampliada de Futurismo; ciertamente puede resaltarse que el círculo de artistas generado a partir de 1910 en torno a la figura de Wyndham Lewis posee en común con el grupo italiano "el propósito de integrar en el arte la problemática de la máquina y el dinamismo de la industria"¹²⁰.

¹¹⁴En Stangos, 1986, p.87.

¹¹⁵Camón Aznar, 19, vol III, p.26.

¹¹⁶Camón Aznar, op. cit., vol.III, p.25.

¹¹⁷Enciclopedia de la pintura y la escultura. Sarpe. p.1021.

¹¹⁸Camón; op. cit., vol.III, p.26-27

¹¹⁹Camón Aznar, op. cit., vol. III, p.27.

¹²⁰Utilizamos las palabras de Camón Aznar (1984, p.26).

En el año 1928 Italia recuperará este movimiento de la mano de Prampolini, Depero y Balla; será el denominado "Segundo Futurismo"¹²¹. Su manifiesto, el Manifiesto de la aeropintura (1929), propugna una nueva realidad perspectiva donada al arte por la aviación, que carece de cualquier punto fijo e inmovil, que *necesita de un artista mientras crea* y que destruye toda posible apreciación del detalle. Una tercera tentativa de Futurismo fue acariciada en 1951 en Bolonia, sin éxito; sin duda era ya demasiado tarde, la exorbitante velocidad del mundo que ellos habían profetizado los absorbió sin remedio.

¹²¹Camón, 1984, vol. III, p.27.

Primeros caligramas de Apollinaire¹²².

.....

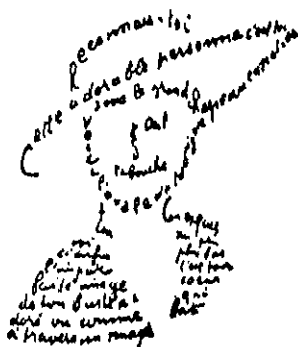


Fig.153. Apollinaire, Caligrama.

Como introducción a lo que su figura suspuso en la inserción de la palabra en el ámbito plástico utilizamos un párrafo de Guillermo de Torre en su trabajo *Apollinaire y las teorías del cubismo*¹²³, pues consideramos que su lúcida exposición no debe ser alterada ni reducida: "Apollinaire lo intuyó y nos dejó sus ejemplo. Apasionadamente interesado por el verbo y sus sorpresas, por la Literatura con mayúsculas y sin ninguna reticencia - rehabilitador en suma de ese resto que Verlaine seguramente no desdeñó con la intención aviesa de los antiliteratos pósteros- curioso de todas las artes, en particular de las más próximas a su sensibilidad y al mundo en que se movía, las plásticas, gustador de la vida y la anécdota, de los libros y de los cachivaches, rehabilitador -como el autor de *El Rastro*- de las cosas olvidadas o menospreciadas, que van desde los folletines de *Fantômas* a los objetos heteróclitos encontrados en los baratillos del 'Marché aux Puces', en suma, de cuanto fuera excitante, levadura o motor para el espíritu y para la fantasía. Pero al mismo tiempo, y con igual decisión, indiferente a todas las cosas que agostan y angustian la existencia, inmune a los negocios públicos, antípoda en lo político, remoto en lo económico y social".

Entre 1912 y 1913, Apollinaire inicia el tipo de producción poética denominada caligrama o poesía visual. Es considerada como caligrama toda composición poética que reproduce visualmente, mediante la colocación de los versos o la tipografía, la imagen -

¹²²Para el estudio de los Caligramas de Apollinaire han sido utilizadas dos ediciones, ambas realizadas por J. Ignacio Velázquez. La primera *Los Caligramas. Pliegos y Cierzos del Noreste*. Barcelona, 1983; edición bilingüe. La segunda, *Caligramas*. Cátedra. Col. Letras Universales, nº64. Madrid, 1987.

¹²³Edhasa. Barcelona. 1967, p.140-141.

silueta o esquema- del tema o idea base; o, como la define Stephan Themerson¹²⁴ -en su importante estudio realizado sobre la utilización de esta figura por el poeta que estamos estudiando-: "reemplazamiento de ciertas cualidades sonoras de un signo por cualidades visuales". J. Ignacio Velázquez los considera "una escritura lírica basada en la visualidad", en la edición castellana de esta producción apolineriana de 1983.

Los Caligramas para el propio Apollinaire "son una idealización de la poesía versolibrista y una precisión tipográfica en la época en la que la tipografía termina brillantemente su carrera, con el alba de esos nuevos medios de reproducción que son el cine y el fonógrafo. Si un día yo abandono estas búsquedas, es que me habré cansado de que me consideren un atolondrado, precisamente porque las innovaciones técnicas parecen absurdas a quienes se contentan con seguir caminos ya explorados..."¹²⁵.

Para el desarrollo de este tipo de composición, Apollinaire se ve influido por las "Palabras en libertad" futuristas, en su deseo de renovación del concepto de poesía entonces vigente, paralelamente coetáneo -y, por otra parte, idéntico- al proceso de eclosión del arte moderno del que fue privilegiado observador. La cercanía al arte plástico queda bien demostrada cuando sabemos que en un principio pensó subtitular esta obra "en su venta por suscripción en 1914 como 'Et moi aussi je suis peintre', 'Y yo soy también un pintor'¹²⁶. Además en muchos de sus caligramas refiere producciones de artistas plásticos como Delaunay, Picasso, Chagall, de Chirico, Derain, Dufy y, sentimentalmente, de Marie Laurencin¹²⁷.

En 1917 Apollinaire remarca todavía más su posicionamiento favorable a las posibilidades de la sinestesia poética al reivindicar la aptitud de las cualidades táctiles; ese mismo año escribe *L'Esprit Nouveau et les Poètes*, diciendo en uno de sus párrafos: "Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lirisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature"¹²⁸.

Apollinaire pretendía "que cada caligrama pudiera ser descifrado haciendo abstracción del tiempo de lectura y de la ordenación lineal"¹²⁹. J. I. Velázquez comenta los estudios sobre los métodos de lectura realizados por Goldstein sobre los Caligramas; en

¹²⁴Lemaire, 1986, p.7. También citado por J. I. Velázquez en la segunda edición castellana que él prologó (p.40).

¹²⁵J.I. Velázquez; Introd. a su segunda edición de 1987.

¹²⁶El dato es aportado por J. Ignacio Velázquez en su Introducción a la edición bilingüe realizada por Pliegos y Cierzos del Noreste, p.12; también aparece en la Introducción a la edición de 1987, p.27.

¹²⁷Sobre este respaldo mutuo entre artistas plásticos y Apollinaire véase la Introd. de J.I. Velázquez, en su segunda edición de los Caligramas.

¹²⁸J. I. Velázquez; introd. a Los Caligramas. Ed. de 1983, p.15.

¹²⁹J. I. Velázquez. Introd. a Los Caligramas; ed. de 1983, p.17.

primer lugar una cierta complicidad del lector, en especial para mantenerse perceptivo a los múltiples recorridos posibles autorizados e ignorando la simpleza de conformarse con la dualidad "descripción / desciframiento"; el lector ha de practicar "una ruptura con la linealidad excluyente", aventurándose desde múltiples puntos de vista, como también aconsejó R. Barthes¹³⁰. Un aviso muy importante nos lo da el mismo Velázquez, pues señala que para que haya por parte del lector una elección de la mejor versión del caligrama ha de experimentar inicialmente con varios recorridos¹³¹.

Posteriormente daremos cuenta de cómo esta estetización plástica de la poesía se desarrollará con renovado vigor en los años cincuenta, en lo que se solidificaría con el apelativo de poesía concreta¹³², de la que son considerados como principales promotores los poetas Eugen Gomringer y Decio Pignatari; entre los cultivadores de este modelo han de ser destacados dos artistas cuya labor se inserta asimismo en el ámbito de las artes plásticas, son el británico Ian Hamilton Finlay y el catalán Joan Brossa.

¹³⁰"Barthes señalaba que cualquier imagen contiene un elevado número de mensajes diferente. Puede decirse que algo similar ocurre con las representaciones apollinerianas. Se las puede abordar legítimamente desde perspectivas bien diversas, pero los intentos de reducirlas a un sistema excluyente están, por anticipado, condenadas al fracaso." (J.I. Velázquez; Introd. a la edición de 1983, p.26).

¹³¹"La pretendida simultaneidad de lectura sólo es posible tras DOS lecturas autónomas cuya linealidad sí es arbitraria, en buena parte de los casos, dada la posibilidad concedida al lector de construir sus propios trayectos de apropiación" (J. I. Velázquez; Introd. a la edición de 1983, p.25).

¹³²J. I. Velázquez comenta las diferencias con la posterior poesía concreta: "Porque la clave, y ello diferencia a la 'poesía concreta' de la práctica apollineriana, es que ésta privilegia tanto, si no es más, a la mecánica de la lectura como aventura participativa, como a la propia elaboración poética." (en Introd. a la edición de 1983, p. 17).

6. Vorticismo.

Fundada esta breve corriente en 1914 -sólo dura tres años, en un ambiente ya no prebélico, sino plenamente bélico- por el pintor, caustico crítico y escritor Wyndham Lewis, es considerada como la variante inglesa del Futurismo italiano y claramente vinculado a éste por las frecuentes aportaciones de Marinetti; son igualmente observables ciertas similitudes ideológicas y formales -siempre negadas- con el cubismo francés y el constructivismo ruso. Concebidas sus ideas como revulsivo contra el anquilosamiento victoriano vigente, introduciendo la más avanzada modernidad, el elogio del mecanicismo y, plenamente en el arte, la superación de las ataduras a la realidad visible. Podríamos casi decir que el movimiento es principalmente Wyndham Lewis, pero se adhieren a él el poeta norteamericano Ezra Pound, los escultores H. Gaudier-Brzeska y J. Epstein y los pintores W. Morris, E. Wadsworth y C.R.W. Newson. Es E. Pound el que da nombre al movimiento: "La imagen no es una idea. Es un nodo o racimo radiante; es lo que puedo, y debo forzosamente denominar un VORTICE, desde el cual, y a través del cual, y dentro del cual se arremolinan constantemente las ideas. Honestamente sólo puedo denominarlo VORTICE. Y de esa necesidad surgió el nombre de 'vorticismo'." Realizarán exposiciones en Londres y Nueva York, pero nunca consiguen el reconocimiento que merecieron.

El órgano ideológico, tanto interno como de difusión, es la revista Blast, cuyo primer número aparece en junio de 1914. Con un diseño pleno de sobriedad, pero también de ambición, es elogiado merecidamente por El Lissitzky¹³³ por sus novedosos hallazgos tipográficos. Desde una postura extremadamente ácida, incisiva, que manejaba escandalosos anatemas (W. Lewis) como manera de suscitar interés entre un público no demasiado receptivo y en absoluto devoto -téngase en cuenta que Blast tiene múltiples acepciones en inglés que van desde 'ráfaga' o 'soplo', hasta 'trompetazo', 'dinamitar' o incluso interpretable como 'criticar duramente'-, rechazan de forma visceral la estética francesa, siempre idolatrada en Inglaterra en perjuicio de sus propias producciones, e incluyen dentro de ella al cubismo como inconsciente parricidio.

La línea seguida por la tipografía en estos primeros decenios del siglo proviene, según Cork, de las precisiones marcadas por Apollinaire¹³⁴ desde Lacerba, en 1913, y que

¹³³Según Paul Overy, en Stangos, 1986, p.91-92: "En un ensayo de 1926 "Sobre el futuro del libro", el artista y diseñador ruso El Lissitzky consideraba a BLAST como una de las precursoras de la Nueva Tipografía que revolucionó el diseño gráfico en los años veinte y treinta y que aún subsiste (en el presente muchas veces degradada y aplicada sin sentido). BLAST y el tipo de letra de Edward Johnston creó para el Metro en 1917 fueron la última contribución importante de Inglaterra al movimiento moderno en el campo del diseño, precediendo a las innovaciones tipográficas de De Stijl, de la Bauhaus y de los diseñadores rusos como Rodchenko o el propio Lissitzky."

¹³⁴Wyndham Lewis se considera figura inaugural de la plasticidad tipográfica, desafiando el precedente de Apollinaire y acude a unos impresores Leveridge and Co., Printers, que siguen sus instrucciones asépticamente al ignorar las posibilidades plenamente artísticas de la tipografía: "As Blast was designed to

desembocarían, tras las prolíficas propuestas de Blast, en El Lissitzky y la Bauhaus. Lewis copia de este artículo de Apollinaire las fórmulas de encabezamiento de su lista de amores y odios, introduciendo tan sólo pequeños cambios: donde Apollinaire decía "Merde", los vorticistas dicen "Malditos". La lista estaba compuesta por nombres de personas, instituciones y empresas, alrededor de cincuenta; entre los malditos -incluían, por ejemplo, al obispo de Londres y sus sucesores, el Servicio de Correos, R. Tagore, Galsworthy, el Capitán Cook, a Bergson y a Croce, y a la Academia Británica- y unos setenta benditos -entre ellos el Papa (poniéndose descarada y escandalosamente en contra de la jerarquía anglicana y elogiando la corona papista), el Ejército de Salvación, Madame Strindberg, la Castor Oil y James Joyce; al parecer en la elaboración del listado participó Ezra Pound. Ezra Pound en su epistolario con Williams Carlos Williams, concretamente en una carta de diciembre de 1913, expone su interés en un proyecto conjunto con W. Lewis que supondría una "novedosa cooperación mediante la cual se podría unificar los recursos combinados de literatura y arte"; pero no tenía clara una perfecta reciprocidad entre las artes, y, por ello, consideraba que el artista había de alcanzar el vortex ("The point of maximum energy") mediante la explotación en plenitud exclusivamente del medio de expresión que le era propio: "It belongs to the art of this form. If sound to music; if formed words, to literature; the image to poetry; form, to design; colour in position, to painting; form or design in three planes, to sculpture; movement to the dance or to the rhythm of music or of verses."¹³⁵. Wyndham Lewis por su parte parecía más cercano a la integración de las artes y cuando leyó en el artículo "Vorticism" de Pound el alegato de éste dándole al habla y al lenguaje el monopolio de la formación de imágenes. En la revista Blast nº1 existe un cuidado tipográfico de primer orden, pero las ilustraciones no parecen estar a su altura¹³⁶.

Los manifiestos vorticistas, herederos de la fórmula común a todos los movimientos de vanguardia de realizar un código de propuestas, deberán ser considerados como un acercamiento de lo plástico a la palabra, habida cuenta de sus búsquedas tipográficas¹³⁷.

be totally unlike any previous publication in its typography and lay-out', wrote Goldring, who was clearly unaware of Apollinaire precedent, '[Lewis] required a printer humble enough blindly to carry out his instructions'". (Richard Cork; *Vorticism and Abstract Art in The First Machine Age*. Gordon Fraser Eds. Londres, 1976, 2 vols. Cap. X. "Blast No.1 and the Vorticist Aesthetic", vol. I, p.250)

¹³⁵Richard Cork; op. cit., p.262.

¹³⁶"But this inescapable fact remains that a good number of the illustrations of Blast No.1 -including Wadsworth's March and Radiation, Robert's Religion and Dancers, a Flenite Drawing by Epstein and Hamilton's Group- back up his theoretical assertions in a most striking way. Looking at their contributions, it is hard to imagine any of these artists reasonably objecting to Lewis's militant statement of intent, or to the resolutely abstract designs which he reproduced in the magazine to reinforce the exclamatory impact of the typography." Richard Cork; op. cit., p.239.

¹³⁷"(...) the manifestos combine the aggression of the boxing-ring with the rancous aplomb of a music-hall song, and the result is identifiably English in its sturdy, almost Hogarthian vigour. The very size of the periodical, its weight and its peculiarly thick, coarse paper all possess a four-square pugnacity, which links up with the bulldog attack of the typography to create something significantly different from either Apollinaire's manifesto or Marinetti's more feverish precedents." (Richard Cork; op. cit., p.251).

7. Dadaísmo.

Lourdes Cirlot¹³⁸ se lamenta, al tiempo que da testimonio, de la desconsideración generalizada hacia este movimiento: "se había tratado como un mero colofón del Futurismo italiano, o bien como una etapa introductoria al Surrealismo". En términos muy similares se expresan los autores del valioso libro *Escritos de arte de vanguardia; 1900-1945*, quienes consideran que la recuperación de este movimiento para la historia del arte no se da hasta el mayo de 1968, al poder ser asumida entonces la gran carga nihilista que les caracterizaba. Bretón en el primero de sus *Dos Manifiestos Dadá* dice "El Cubismo fue una escuela de pintura, el Futurismo un movimiento político: DADA es un estado de ánimo. Oponerlos entre sí revela ignorancia o mala fe"¹³⁹.

Se barajan frecuentemente tres fechas al intentar concretar la génesis del movimiento. Iniciada la Primera Guerra Mundial, burgueses e intelectuales huyen desde todos los lugares de Europa al único enclave continental de neutralidad: Suiza. Y es en Zurich donde el 5 de febrero de 1916, Hugo Bal funda su Cabaret Voltaire en un bar de un barrio de mala reputación¹⁴⁰ frecuentado por quienes serían los iniciadores de este movimiento: Marcel y Georges Janco, Tristan Tzara, Arp y Huelsenbeck, entre otros. Para Andrei Nakob¹⁴¹ la fecha de inicio del espíritu dadaísta es 1915, de la mano de dos amigos que se conocen desde cinco años antes: Duchamp y Picabia, quienes anhelan contrastar las rancias ideas europeas con las florecientes ideas artístico-culturales americanas durante su estancia neoyorkina, adonde habían acudido para zafarse de la posibilidad de ser engullidos por la vanguardia parisina, totalmente comercializada¹⁴².

A. González, F. Calvo y S. Marchán consideran la creación de Dadá "casi simultáneamente" en Zurich y Nueva York, y resaltan asimismo la importancia de los exiliados de guerra en esta segunda ciudad: "una curiosa amalgama euro-americana", unido a un Zeitgeist en torno al informadísimo fotógrafo Stieglitz y la Armory Show, "alcanzando su punto culminante con la exposición de la Central Gallery en 1917", a la que Duchamp enviaría su controvertida Fuente.

L. Cirlot¹⁴³, por su parte, adelanta la fecha a 1913, cuando tuvo lugar la exposición neoyorkina de la Armory Show y ciertos artistas europeos acuden a ella para difundir sus hallazgos, siendo considerados en su conjunto por esta investigadora como un Pre-Dadá¹⁴⁴.

¹³⁸ 1990, p.5.

¹³⁹ A. González, et al., 1979, p.212.

¹⁴⁰ Stangos, 1986, p.95.

¹⁴¹ Catálogo Dadá y Constructivismo, 1989, p.13-14)

¹⁴² Resulta cuando menos curioso que Nakob no haga mención, en su descripción de Dadá, la célebre exposición del Armory Show, y cuando lo haga (p.10) sólo atienda a informar del escándalo producido por el *Desnudo bajando una escalera*, de Duchamp.

¹⁴³ 1990, p.9.

¹⁴⁴ Amparándose en declaraciones de Gabrielle Buffet y Picabia e, igualmente, al descubrir en las obras de Duchamp y Picabia relativas a la Armory Show, una discordancia entre lo representado y el título

Fig.154. Raoul Hausmann. Dada siegt. 1920. C. Georges Pompidou. París.



El apelativo Dadá¹⁴⁵ nacerá después, en febrero de 1916, como ya hemos dicho, y al año siguiente el grupo funda una galería y una revista, ambas con el nombre Dadá. Tristan Tzara deja constancia en el Manifiesto Dadá de 1918¹⁴⁶ la falta de significación del término elegido y recopila sus significados -dadaísticamente ciertos- en otros idiomas: en la tribu negra Kru es el rabo de la vaca sagrada; en alguna zona de Italia es el cubo y la madre; el caballo de juguete, la nodriza, en Rusia y Rumanía. Además añade en el mismo Manifiesto que "no se puede construir toda la sensibilidad sobre una palabra", y es sólo "la perfección que muestra" una obra la que le da validez sensible y rango de arte. Realmente puede decirse que hubo un acepción diferente del término para cada uno de sus artistas, y prueba de ello, como señala Ades¹⁴⁷, son sus manifiestos: "Los dadaístas escribieron innumerables manifiestos, cada uno coloreando el concepto de Dadá según el temperamento

adjudicado, Cirlot las considera como exponentes incontestables de un Dadá preliminar. En el *Desnudo bajando una escalera*, de Duchamp, no hay ni desnudo, ni escalera, ni nadie que la baje; en la obra de Picabia, *Udnie y Edtaonisd*, realizada en París inmediatamente después de su visita a la Armory Show, su título posee un significado jamás revelado y en total discordancia con lo representado. Otro precedente señalado por Cirlot (1990, p.14) es la revista *Maintenant* (1912-1919) dirigida por Cravan, auténtica precursora de las publicaciones pictóricas dadaístas. En el mismo sentido se manifiesta Ades (1975, p.11) al sugerirnos la posibilidad de entender la etapa neoyorkina de Duchamp, Picabia, John Covert, Man Ray y Cravan -por las mismas fechas y con actividades más o menos coincidentes- como un grupo Dadá de Nueva York, primigenio y desde el cual evolucionarían las formaciones europeas posteriores más conocidas.

¹⁴⁵La exacta adjudicación del inventor del término Dadá presenta controversias; así, Stangos (1986, p.95) se decanta en favor de Ball y Huelsenbeck; Lourdes Cirlot (1990, p.24) y Olaguer Feliu (1989, p.33) proponen a Tzara, sin asomo de duda; Camón Aznar (1984, p.39), más precavido, aún haciéndose eco del dato ignora al ejecutor del mismo.

¹⁴⁶En *Manifesti del Dadaismo*. Einaudi. Turín, 1964. La cita procede aquí de F. Rusoli; *L'arte moderna*. Fratelli Fabri Editori. Milan. 1975, vol.IV, p.276.

¹⁴⁷1975, p.5.

de turno". Tras la guerra el movimiento se difunde raudamente con el regreso de los intelectuales desde su creativo exilio suizo a sus respectivos países, ello dará pié a la formación de núcleos Dadá en las principales ciudades europeas: París, Berlín, Colonia y Hannover¹⁴⁸. Esta rápida aceptación de las nuevas ideas estéticas es debida a la fascinación ejercida por su desmedida virulencia y que tiene como caldo de cultivo el "estado de ánimo" (Breton) subsistente en el hombre de la época, enfrentado con vehemencia contra el materialismo que los había conducido a una guerra indeseada y al imperio de una curiosa 'moral' de transacción comercial especulativa¹⁴⁹.

El constante uso de revistas como medio de plasmación de sus ideas supuso que éstas fuesen asequibles a múltiples artistas y corrientes, posibilitando así un incremento en la ya de por sí acelerada difusión, saltando frecuentemente barreras casi insalvables como las de criterios estéticos ya consolidados en loor de un reconocimiento de la calidad comunicada; así, L. Cirlot destaca la influencia ejercida por estas publicaciones en otros movimientos de la vanguardia¹⁵⁰. Los artículos que Tzara envía a las revistas parisinas Nord-Sud y Sic -merecidas herederas de Les Soirées de Paris de Apollinaire, y a partir de las que nacerá Littérature (1918)-, unidos a su comunicación epistolar con Apollinaire, pueden ser considerados como los hechos inductores de Dadá-París. La mencionada revista Littérature se conforma como motor difusor dadaísta por excelencia, sobre todo a partir del número trece. Es en las páginas de Littérature, y de la mano de unos jóvenes y desconocidos poetas, plenos de vitalidad -Aragon, Breton, Fraenkel y Soupault-, donde se muestra la apertura parisina hacia un movimiento exógeno¹⁵¹ en el que se ven múltiples rasgos atractivos. Con el testigo dejado por la mencionada revista fundacional Dadá,

¹⁴⁸ Andrei Nakob considera también fundamental ese regreso del exilio para la difusión del dadaísmo al tiempo que amplía las naciones que reciben su influencia: "llegó rápidamente a Francia, España, Holanda, Polonia (...)". Del catálogo Dadá y Constructivismo, 1989, p.13-14. Las fechas aproximada de la fundación de Dadá-París es 1918 y los núcleos alemanes se encuentran perfectamente definidos en 1923.

¹⁴⁹ George Grosz y Wieland Herzfeld definen la época y el arte que les precede y contra el que han de luchar en los siguientes términos: "El dadaísmo no era un movimiento 'prefabricado', sino un producto orgánico nacido de la reacción contra la tendencia de la cabeza-en-las-nubes del llamado arte sagrado, cuyos discípulos meditaban sobre cubos y arte gótico mientras los generales pintaban con sangre ... Los tiroteos continúan, el mercantilismo continúa, el hambre continúa, la mentira continúa; ¿qué sentido tiene todo ese arte? ¿Acaso no era la culminación del fraude el simular que el arte creaba valores espirituales?". Extraído de la Enciclopedia de la pintura y la escultura. Sarpe. Madrid, 1982, p.1043.

O como también atestigua Tristan Tzara (F. Russoli; op. cit., p.277): "No nos basábamos en ninguna teoría. Estábamos hartos de la academia cubista y futurista: laboratorios de ideas formales. ¿Se hace quizá el arte para los soldados o para acicalar el pelo de nuestros queridos burgueses?"

¹⁵⁰ "En los constructivistas rusos, los neoplasticistas holandeses y algunos de los representantes de la Bauhaus" (1990, p.67). Pero Cirlot nos advierte en la página siguiente que sería falsear la verdad una identificación de las motivaciones y productos de Dadá con las posteriores del neoplasticismo de De Stijl ya que lo que en el primero es explosión del exceso, en los segundos es "sobriedad y austeridad".

¹⁵¹ La precaria situación cultural parisina de postguerra y sus prejuicios hacia lo que pudiera llegarles del exterior provocan una desconfianza inicial hacia Dadá. Sobre esto véanse las manifestaciones de A. González (et al., 1979, p.239) quienes testimonian que, asombrosamente, una Alemania vencida en el conflicto acoge sin susceptibilidades esas ideas provenientes de más allá de sus fronteras.

(Zurich, 1914) y con cambios teóricos imperceptibles, Tzara, tras su llegada a París en 1920, inicia su Bulletin Dada de la que -acordes con el espíritu de esta tesis- hemos de resaltar su meticulosa presentación tipográfica, tanto en el diseño de textos como en el uso de los tipos. Picabia, a su vez, lanzará a la calle dos números de su revista Cannibale y realizará un segundo intento, de mayor éxito, con 391.

Alemania recibe el dadaísmo en 1918 de la mano de Huelsenbeck retornado de su exilio en Zurich; el medio berlines contará también con múltiples publicaciones editadas bajo el espíritu dadá, con especial énfasis en aspectos satíricos¹⁵² sobre la pauperrima situación social y política, y muy próximas al espíritu expresionista. En el Manifiesto Dadaísta de Berlín (1918), escrito por Huelsenbeck y firmado por la totalidad de los miembros del grupo, en su primer párrafo reclama la necesidad de un compromiso del arte con su época: "El arte en su realización y dirección depende del tiempo en el que vive, y los artistas son criaturas de su época. El mejor arte será aquel que en sus contenidos de conciencia presente los mil problemas de su tiempo (...)"¹⁵³. La negación del pasado es total, pero con finalidad depurativa, para ello se acude a la ironía y la burla mordaz; así debe ser visto el retrato -tres en uno- realizado por Picabia de Rembrandt, Renoir y Cezanne, en el que el mono de trapo sustituye a los tres maestros merced a la introducción de sus nombres y el burlesco epitafio NATUR EST MORT.(fig.155) Pero la deuda dadaísta al contexto político en el que nace y se desenvuelve es un supuesto que no todos sus analistas aceptan de buen grado. Así en una postura contraria se sitúan A. González, F. Calvo y S. Marchán¹⁵⁴; aceptando, aunque con las citadas reservas, esa Weltanschauung de la que nacerá Dadá, para redimir al arte aún sabiendo que por entonces su resurrección no era posible.

¹⁵² Ángel González (et al., 1979, p.181) destaca este carácter satírico y las peculiaridades estéticas de sus diseños.

¹⁵³ Extraído aquí de A. González, 1989, p.184.

¹⁵⁴ Transcribimos aquí el párrafo que refiere su postura: "Comoquiera que sus orígenes se remontan a la actividad de una serie de exiliados de la gran guerra, en Zurich, durante 1916, muchos manuales de arte contemporáneo explican su aparición por la frustración y el desengaño que producía una cultura que en su máximo movimiento de esplendor no acertaba sino a producir la más cruenta de las guerras conocidas y todo ello embadurnándolo de ideales altisonantes y falsamente gloriosos. Es indudable que la Primera Guerra Mundial debió ser la chispa que prendió la mecha de una situación explosiva; sin embargo, creemos que no la creó y, por consiguiente, el dadaísmo hubiera existido también sin ella. Más aún, parece legítimo considerar a la propia guerra de 1914 como la consecuencia de una grave crisis que padecía, desde sus orígenes, la historia contemporánea de Europa". Su intención fundamental fue expresada con inmejorable acierto por Hans Arp en su libro *On My Way* (Nueva York, 1948): "Estábamos a la búsqueda de un arte elemental que para nosotros, salvaría a la humanidad de la locura de aquella época".

Fig.155. F. Picabia. Retrato de Cezanne, Retrato de Rembrandt, retrato de Renoir. Naturaleza Muerta. 1920. Paradero desconocido.



Hugo Ball propondrá "la broma pesada y la pose sangrante"¹⁵⁵, o más sinceramente, dirá Tzara¹⁵⁶, la "embriaguez de disgustar". Cravan, Duchamp, Tzara y Picabia llevarán el escándalo como actitud regeneradora a límites insospechados, pues advierten que éste es el único método posible de regeneración social y también del arte¹⁵⁷. Llegan a renegar del arte en su sentido tradicional, rechazando la inclusión de sus obras en él; Max Ernst no mostrará asomo de duda: "Dadá nunca ha pretendido tener algo que ver con el arte. Si el público confunde ambas cosas, no es culpa nuestra"¹⁵⁸. Jacques Vaché dirige una carta a Breton¹⁵⁹ en la que incluye el siguiente párrafo: "El arte no existe, sin duda, por lo tanto es inútil cantar (...) ¡sin embargo! hacemos arte porque es así y no de otra manera (...) En consecuencia no nos gusta el arte ni los artistas (abajo Apollinaire) ¡QUE BIEN ESTUVO ASESINAR AL POETA!¹⁶⁰; con ello, además de negar el arte, rechaza la

¹⁵⁵Hugo Ball; *Flucht aus der Zeit*. Munich, 1927. Obtenido aquí de Dawn Ades (en Stangos, 1986, p.97-98).

¹⁵⁶A. Nakob; en el catálogo *Dadá y Constructivismo*, 1989, p.13.

¹⁵⁷Como Valle Inclán en su obra teatral *Luces de bohemia*, quien propone los espejos deformadores (cóncavos y convexos) del Callejón del Gato como único método posible para observar una realidad igualmente deformada. Hans Arp analiza de primera mano y a posteriori este fenómeno en su "Dadaland", en *On My Way*. Nueva York, 1948, p.36, según Ades (Stangos, 1986, p.98). La máscara de cinismo y excentricidad dadaísta esconden en su interior una búsqueda seria y compleja para la renovación de la sociedad y la estética.

¹⁵⁸Max Ernst dijo estas palabras tal vez para evitar ser procesado tras el fraude dadaísta ocurrido en Colonia: cobran la entrada a una exposición dadaísta vacía de objetos. Otros factores importantes a la hora de enjuiciar el nacimiento del Dadaísmo son: "el profundo divorcio entre arte y sociedad"; la mediatización de la cultura, y en especial del arte, por "las nuevas exigencias del mercado, único ámbito en el que se podría concebir en adelante la creación"; el artista Dadá renuncia a integrarse en el sector productivo, sabe de la imperiosa inutilidad que debe poseer su arte (A. González et al., 1989, p.166-167).

¹⁵⁹D. Ades, 1975, p.6.

¹⁶⁰En Ades, 1975, p.6.

noción de artista como genio individual. Impregnado de este espíritu, Picabia crea su obra *L'oeil cacodylate* (1921)¹⁶¹, en ella hace firmar a sus amigos -entre los que se encuentran Tristan Tzara, Benjamin Peret, Metzinger, Poulenc, Jean Hugo, Georges Casella, Gabriële y Marguerite Buffet, Klossovski, Germaine Everling, R. Sshwartz, y muchos otros- pues sabe que la tradición marca el valor de la obra por la firma de quien la realiza (fig. 156). El artista ideal será para ellos un hombre corriente, sin dotes especiales¹⁶², un artista desvinculado de la realización¹⁶³ y es por ello que no produjeron ni códigos ni deontologías para unificar sus producciones, pues sería establecer procesos anclados en la razón y la lógica y, como manifestó Tzara, ambas son "un enorme ciempiés que sofoca la independencia"¹⁶⁴.

Fig 156. F. Picabia. *L'oeil cacodylate*. 1921. C. georges Pompidou. Paris.



Subversivo, irracional y nihilista -utilizando adjetivos dados por Cirlot¹⁶⁵ - Dadá se torna incomprensible para quien pretenda escindir sus manifestaciones estético-plásticas de las literario-poéticas¹⁶⁶. Esa complementariedad indisoluble de imagen y palabra obliga a construir un nuevo lenguaje descabellado e incongruente, de una calidad tan inédita que

¹⁶¹Dawn Ades en su colaboración para la obra colectiva de Stangos (1986, p.102) comenta esta obra de Picabia y dice de ella: "sirve de epitome de la actitud Dadá hacia el arte".

¹⁶²Camón, 1984, p.39.

¹⁶³"He aquí un nuevo tipo de artista sin obra -sin objetos- o cuyo modo de obrar -su principal objetivo- consiste en desparramarse vertiginosa y delirantemente por todos y cada uno de los objetos que nos rodean (...)" (A. González, 1989, p.168).

¹⁶⁴Esta frase de Tzara se ha tomado de Enciclopedia de la Pintura y la Escultura. Sarpe, Madrid, 19 , p.1043, donde aparece sin ser indicada su concreta procedencia.

¹⁶⁵1990, p.16.

¹⁶⁶Realmente Dadá es una cumbre multidisciplinar: "Poesía, pintura, collage, fotografía, fotomontaje, etc., se complementaban y desencadenaban influencias recíprocas" (L. Cirlot, 1990, p.7). Pero no es una novedad absoluta puesto que esta interacción entre las artes, esos "géneros híbridos", plenos de simultaneidad retórica, ya había sido experimentada con la rotundidad moderna por los expresionistas (A. González, et alt., 1979, p.181)

hará exclamar a Ball: "Hemos desarrollado la plasticidad de la palabra hasta un punto que difícilmente pueda ser superado. Este resultado lo hemos conseguido a expensas de la frase racional, construída lógicamente (...) La gente puede reírse si quiere; el lenguaje nos agradecerá nuestro celo incluso si no hubiera de tener ninguna circunstancia inmediata visible. Hemos cargado a la palabra de fuerzas y energías que a nosotros nos han hecho redescubrir el concepto evangélico de 'palabra' (logos) como un conjunto mágico de imágenes"¹⁶⁷; y es que, como grita Tzara "Dadá es la dictadura del lenguaje"¹⁶⁸. Una prueba más de la unidad de literatura y arte se dará en sus manifestaciones públicas: "la diferencia entre sus demostraciones y exposiciones fue haciéndose cada vez más inapreciable, leyéndose manifiestos y poemas en sus exposiciones y exhibiéndose pinturas en sus espectáculos"¹⁶⁹. Dawn Ades nos informa de un caso ejemplarizador: Hugo Ball, enfundado en un artístico traje confeccionado para la ocasión y con voz eclesiástica, recita un poema casi incoherente¹⁷⁰ nos proporciona el texto declamado:

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri gassala.

Raoul Hausmann elabora el poema fonético abstracto, del que Schwitters tomaría atenta nota para su Ursonate; Tzara, Huelsenbeck y Janco acoplan simultáneamente sus voces para recitar, gritando ruidosamente, "Tres poemas banales en alemán francés e inglés"¹⁷¹. Pero aquí podemos incluir a Arp, poeta y artista a un tiempo, y, desde fuera, las reflexiones de Moholy-Nagy sobre poesía y ruido en su texto "Teatro, teatro total del futuro"¹⁷² en las que observa que "en este hecho [unión de ruido y poesía] se apoyaron los poetas y hombres del teatro que se vinculaban al movimiento expresionista, futurista y dadaísta para componer sus poemas vocales y letristas".

En sus grabados xilográficos, Hausmann cohesionaba sorprendentes composiciones de vertiginoso desarrollo, con tipografías diversas en abigarrada mezcla, de minúsculas con mayúsculas, letras sueltas y palabras enteras, tipos grandes y pequeños, etc. Todo ello sería aprovechado para elaborar -quizá incluso inventar¹⁷³- la técnica del fotomontaje (fig.154). Es, como el collage o el grattage, un proceso de enmascaramiento de la mano, de refutación

¹⁶⁷Procede de D. Ades, en Stangos, 1986, p.100.

¹⁶⁸Camón, 19, p.40.

¹⁶⁹Ades, en Stangos, 1986, p.101.

¹⁷⁰Cirlot [1990, p.18.

¹⁷¹Stangos, 1986, p.100.

¹⁷²Procede del catálogo de la exposición de László Moholy-Nagy en el IVAM de Valencia (febrero-abril, 1991, p. 352). "sólo el teatro dadá aborada el problema sintáctico a fondo", nos lo dice A. García Pintado (El cadaver del padre. Akal. Madrid. 1981, p.69) y señala preferentemente el Ubu rey de A. Jarry, Los pechos de Tiresías de Apollinaire y El rey juerguista de Marinetti.

¹⁷³Los documentos estudiados están de acuerdo en que la fecha de creación es 1918, pero por la simultaneidad de sus producciones se duda si fue Hausmann o Heartfield su verdadero creador.

de la intencionalidad, y de valoración de métodos de reproducción mecánicos¹⁷⁴, en donde el azar se pone en juego -también él- incontroladamente. Es la aparición azarosa del azar. Se hermana así este proceso con la idea surrealista de la máquina que veremos -aunque superficialmente- al hablar de Picabia. Ángel González¹⁷⁵ distingue entre fotocollage y fotomontaje; el primero fue utilizado por Hausmann(fig.157), Grosz, Höch (fig.158) y Heartfield, mientras que el fotomontaje sólo fue empleado por el último de los citados: Heartfield. Igualmente habrán de ser señaladas las experiencias que desde la Bauhaus realizó Moholy-Nagy, alrededor del año 1928, y que desembocarían en la creación de la "fotoplastica"; este artista hermanaba las experiencias del montaje dadaísta a la música brutalista por la idéntica tosquedad perceptible en ambas prácticas.

"El dadaísmo berlinés transforma el 'principio collage' en montaje (Monteur dadá), culminando así desde un punto de vista de la representación, la crisis del sistema renacentista. Esto daría acogida a las más diversas experiencias híbridas que afectarían a todas las artes, las pondría en contacto entre sí. De ahí las grandes afinidades, por ejemplo, entre la obra de un G. Grosz con la producción literaria de autores como F. Wedekind, C. Sternheim o el propio K. Kraus en *Die letzten Tage der Menschheit* (Los últimos días de la humanidad). La técnica desmitificadora del 'montaje', en las artes visuales y en la literatura tan próximas en el dadaísmo, inaugura así esa especie de dialéctica en la vanguardia artística y posteriormente entre el recurso a los medios artísticos híbridos (teorizados por tantos autores, entre los más conocidos Th. Adorno) y el repliegue sobre la especificidad de cada uno de ellos. Recientemente hemos asistido a uno de sus últimos episodios. El dadaísmo berlinés está decididamente a favor del primer término sin excomulgar el segundo"¹⁷⁶.

Lourdes Cirlot comenta así sus productos tipográficos: "La heterogeneidad inherente a las publicaciones dadaístas -empleo simultáneo de diferentes tipos y tamaños de letras- influye decisivamente en la propia noción del collage realizado por los dadaístas alemanes. [/] Así pues, puede llegar a afirmarse que los lenguajes no quedaron delimitados en los contextos que les eran propios, sino que gozaron de una ampliación realmente enriquecedora y sorprendente que, sólo con el transcurso del tiempo, ha sido justamente valorada"¹⁷⁷.

Fig.157. Raoul Hausmann. Dada-Cino. 1919.

Fig.158. Hannah Höch. Collage. 1920-22. Col. Merrill C. Berman.

Fig.159. Johannes Baader. Collage a. 1920-22 C. Georges Pompidou. París.

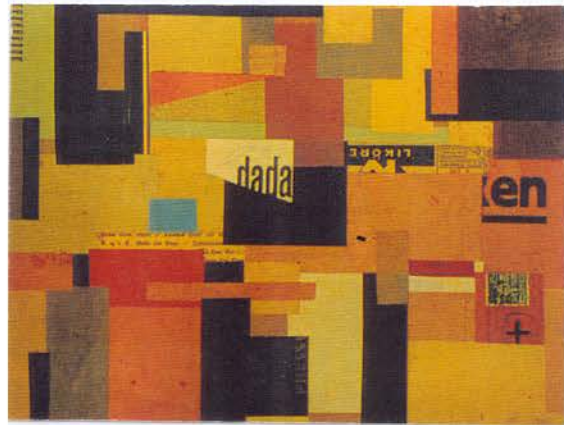
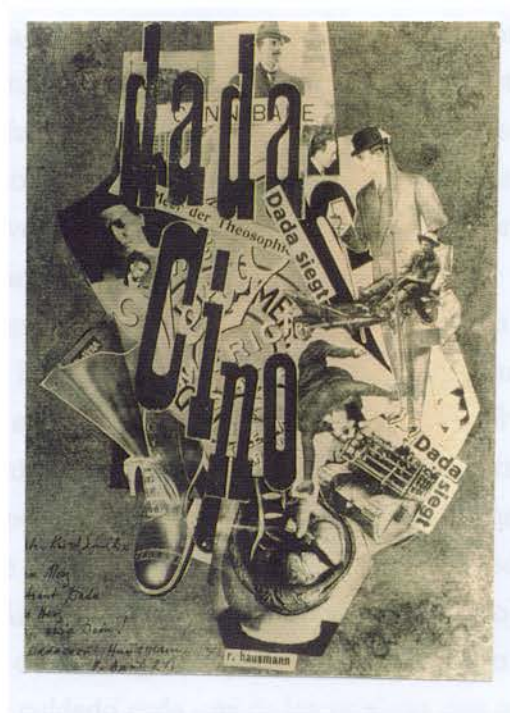
(VER PAGINA SIGUIENTE)

¹⁷⁴En este sentido es también conveniente recordar las ideas expresadas por W. Benjamin en su célebre obra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (en *Iluminaciones I*. Taurus, Madrid, 1989).

¹⁷⁵et al., 1979, p.18.

¹⁷⁶A. González, et al., 1979, p.181-182.

¹⁷⁷Lourdes Cirlot, 1990, p.7.



De igual manera los manifiestos estarán elaborados con sumo cuidado, tanto a nivel de contenidos conceptuales como en su presentación estética, fomentando no sólo lo tipográfico sino también los conceptos clave que expresan sus ideas: "Cada página -dice Tzara en su Manifiesto del Dadaísmo- debe ser una explosión, tanto para la profunda, intensa gravedad, el vórtice, el vértigo, lo nuevo, lo eterno, la broma irresistible, el entusiasmo de los principios, como para la composición tipográfica". Los conceptos acumulados sobre las antiguas palabras han de ser desechados por inútiles; ellos son los que los llevaron al caos de la Gran Guerra: "Los dadaístas proclamaron en más de una ocasión que había que restituir el sentido primigenio a las palabras y frases que, en manos de ciertos periodistas, habían perdido su valor originario. En todas estas composiciones dadaístas el azar desempeñaba un papel decisivo"¹⁷⁸. ¿Y cómo ejercer mejor esa labor de logoteta que relegando al desván de lo caduco el lenguaje racional e introducir como sustituto el azar? La labor ingente¹⁷⁹ fué realizada: "Coja un periódico. Coja unas tijeras. Escoja en el periódico un artículo de la longitud que quiera darle a su poema. Recorte el artículo. Recorte enseguida con cuidado cada una de las palabras que conforman el artículo y métalas en una bolsa. Agítela suavemente. Ahora saque cada recorte uno tras otro. Copie cuidadosamente en el orden en que hayan salido de la bolsa. El poema se parecerá a usted"¹⁸⁰. Tzara no será el único, Arp romperá en pedazos sus antiguos poemas, generando con ellos lo que él mismo juzga como verdadera poesía. Pero todavía hay más; en su deseo de provocación se asume sin temor la postura violenta en todas sus acciones y producciones, nunca exentas de causticidad: "Dadá es la enseña de la abstracción; aunque la publicidad y los negocios son elementos poéticos"¹⁸¹

De todos los dadaístas quizá sea Schwitters¹⁸² el que unió con mayor presteza palabra e imagen (fig.160 y 161). Contando con la preponderancia de la palabra en la pintura, Schwitters realizará dos exposiciones *Arbeiterbild* (Imagen de los obreros, Moderna Musset, Estocolmo, 1919) y *Sternenbild* (Imagen de las estrellas, Kunstsammlung Nordeheim-Westfalen, Dusseldorf, 1920). En la primera utiliza pequeños textos encolados sobre sus obras, de los que dirá: "Si uno realiza el esfuerzo de leer los diminutos textos

¹⁷⁸L. Cirlot, 1990, p.20.

¹⁷⁹"Sabotearon la gramática y el lenguaje en sus poemas fonéticos y en los que escribían reuniendo trozos de material impreso o recitando varios poemas al mismo tiempo. Crearon la 'música de ruido' mediante la yuxtaposición cacofónica y casual de sonidos". Enciclopedia de la Pintura y la Escultura. Sarpe. Madrid, 19 p.1043).

¹⁸⁰Tristan Tzara; *Vingt-Cinq Poèmes*. Aquí procede de Cirlot, 1990, p.6.

¹⁸¹T. Tzara; *Manifiesto del Dadaísmo*. Procede de F. Russoli; op. cit., p. 278.

¹⁸²Es el fundador y único representante de Dada-Hannover (Camón, 19 p.41); en su tendencia Merz se mantendrá en una postura solitaria dentro de Dadá. Rechazado en un principio, cuando todos hayan abandonado Dadá el permanecerá, con el silencioso Duchamp, como únicos exponentes honestos y animadores de la vigencia de esta preceptiva.

adyacentes, entonces descubrirá entre otras cosas que bajo esos puntos de vista se han convocado la mayoría de las últimas huelgas"¹⁸³. Para este trabajo el artista manifiesta un acercamiento a los ideales de la revolución rusa del 18, pero jamás desde un punto de vista político definido¹⁸⁴ sino como efusión sentimental del goce de la libertad: "Me sentía libre y tenía que gritar a los cuatro vientos mi alegría". Por otra parte, en su segunda exposición, *Sternenbild*, mantiene su estética del desecho que le caracteriza¹⁸⁵, incrementando el uso de retazos de periódicos; Schmalenbach cita alguna de las palabras que aparecen en sus obras: "canciller del Imperio, sangriento, carta abierta e. Mathias [Enzberger], corrupción, hambre, teniente general"; la carga social es harto evidente. Se pone en práctica un lenguaje restaurador de las antiguas calidades de las palabras; como señalan J. Cruz y J. Arias en un artículo sobre el filósofo español Emilio Lledó: "Ha entrado en crisis el lenguaje de las palabras vacías, como bondad, justicia, solidaridad; la situación necesaria y pragmática de esos conceptos, en cuyo nombre se han cometido las vilezas mayores. esa reunión supone la defensa de la creatividad. hay que juzgar y repensar el lenguaje. Prueba de ello es el socialismo como como pensamiento de reorganización colectiva"¹⁸⁶. En cualquier caso Schwitters perderá progresivamente estos rasgos de compromiso social para el arte hasta llegar a considerar a éste como liberador de las preocupaciones de la vida cotidiana.

Fig.160. Kurt Schwitters. *La constelación*. 1920. Kunstsammlung Nordrhein westfalen. Düsseldorf.

Fig.161. Kurt Schwitters. *Collage MZ 439, por la ventana*. 1922, Marlborough Fine Arts. Londres.

(VER PAGINA SIGUIENTE)

¹⁸³Schmalenbach, 1982, sin paginación en el original utilizado.

¹⁸⁴Esta apolitización le lleva a decir: "El arte, como nosotros lo deseamos, no es ni proletario ni burgués, ya que desarrolla fuerzas que son suficientementefuertes para influir en toda la cultura, en lugar de dejarse influir por situaciones sociales". Este manifiesto rechazo de lo político le acarreará enemistades entre los propios dadaístas, en especial con el grupo de Berlín, politizado en extremo: Grosz se enfrentará a él abiertamente y Huelsenbeck le prohíbe que se incluya entre los artistas dadaístas -también influirá en esta actitud que Schwitters haya flirtado con *Die Brücke*, dirigido por un rival de Huelsenbeck-. Cirlot señala que aun cuando rechazaba cualquier acción política, mantenía una posición activa de compromiso con el marco social en el que le tocó vivir. "Todo ello, en diferentes aspectos, le ofrecía tema, tanto para sus collages como para sus poemas, mientras la situación política le dejaba vía libre, dirigía su burla, antes con la palabra que con la imagen, al mundo alemán provinciano". Schwitters es claro en sus manifestaciones: "El arte como nosotros lo deseamos, no es ni proletario ni burgués, ya que desarrolla fuerzas que son suficientemente fuertes para influir en toda la cultura, en lugar de dejarse influir por situaciones sociales" (Schmalenbach, 1982).

¹⁸⁵Schwitters no duda en mantener una guerra sin cuartel ante cualquier tabú estético, atacando de raíz la exigencia de bellos materiales para la obra bella, y también como solidaridad social y nacional: "Por ahorro, utilizaba para expresarme lo que encontraba, pues eramos un país empobrecido", añade además que aún en la pobreza se encontraba alegre por la llegada de la paz. "De cualquier forma todo estaba destruido y era válido empezar a reconstruir lo nuevo a partir de los escombros. Es, pues, *Merz*". (los entrecomillados proceden de Schmalenbach, 1982). Debe ser considerado -según Cirlot (1990, p.49) que aun adoptando "elementos detriticos en sus realizaciones, existe en todas ellas un deseo manifiesto de lograr un efecto estético"; y es esta profunda necesidad de resultados bellos incluso partiendo de materiales repulsivos lo que lo distingue a este artistas de los demás dadaístas de los núcleos alemanes (Cirlot, 1990, p.51, pie de foto).

¹⁸⁶Juan Cruz y Juan Arias; "'Mucho peor es estar dormidos'. Emilio Lledó, Premio Nacional de Ensayo, reflexiona sobre los defectos de la cultura". *El País*, 6 junio 1992, suplemento cultural *Babelia* n°34.



El término Merz lo extrae de uno de los primeros recortes que pega sobre un lienzo, un impreso del Kommerz und Privat Bank; es considerado como una mezcla de collage y simultaneidad de riqueza excepcional, toda vez que sus experiencias han servido de nutriente para posteriores manifestaciones de la vanguardia¹⁸⁷. "La obra total 'Merz', que era el objetivo del dadaísta, reunía todos los tipos de arte en una unidad artística. El poeta descubría en 1921 de esta manera sus ambiciones (las realizadas y las aún por realizar): 'He pegado poesías de palabras y de frases de tal manera que su ordenación rítmica da como resultado un dibujo. A la inversa he pegado cuadros y dibujos en los que podía leer frases: He clavado cuadros de tal manera que, junto a los efectos pictóricos del cuadros, surgía un efecto plástico de relieve. Esto lo haría para mezclar los límites de los géneros artísticos. Sin embargo, la obra de arte total 'Merz' es el espacio escénico del 'Merz' que hasta ahora he elaborado sólo de un modo teórico. Entretanto, la publicación de estas ideas ha despertado el interés del actor y director de teatro Franz Rolan, que tenía unas ideas parecidas, a saber:

¹⁸⁷ Ángel González, et al., 1979, p.182.

independizar el teatro de los poetas y dejar que las representaciones surjan del material existente en el teatro: escenario, bastidores, colores, luz, actores, directores, pintores y público ... El 'Merz' no desea construir, desea transformar. Su tarea en el mundo es equilibrar las posiciones y distribuir los puntos de gravedad' [dice Schwitters]"¹⁸⁸.

A L. Cirlot le merece tanta confianza su propuesta y calidad que le hace considerarlo como el más inventivo de esta corriente. Su trabajo supone desde criterios formales una inclinación hacia la abstracción; en este sentido Camón Aznar no indica ninguna diferencia con respecto a otros artistas Dadá, los mide a todos por el mismo rasero: "(...) la marcada tendencia de los militantes de Dadá hacia la abstracción como producto de una nueva concepción de la estética, acabó rápidamente con cualquier punto de referencia al pasado". En el Dadá fundacional, Dadá-Zurich, siempre habían mantenido una actitud expectante y acogedora hacia la abstracción, en cambio, en Berlín no encontró mas que oposición. "La construcción Merz presenta analogías con los denominados "espacios Proum" y "espacios demostración" de Lissitzky. En ambos casos se trata de ambientes en los que el espectador debe desarrollar un tipo de contacto vivencial con la obra, ya que no basta la mera observación para conectar plenamente con la idea propuesta por el artista"¹⁸⁹. En este sentido Cirlot recuerda la publicación conjunta de la revista *Nasci* por estos dos artistas y que esta investigadora considera como "un número especial de Merz".

Mención especial merece también Picabia. Camón¹⁹⁰ considera que su obra *Caucho*, de 1906, debe ser considerada por su temprana ejecución como el primer cuadro abstracto, sobre todo si tenemos en cuenta que las primeras experiencias no representativas de Kandinsky son de 1910. Pero dejando aparte este controvertido hecho, pasemos a observar cómo Picabia no pudo evadirse de la utilización de la escritura en el espacio plástico. Ya hemos mencionado y comentado su obra *L'oeil Cacodylate* cuando dejamos definida la idea de artista agradable a Dadá. Picabia recurre también a la máquina, pero ya no como productora de imágenes sino como imagen misma. Con Duchamp acudirán a la máquina decepcionados ante la imposibilidad de ésta para procurar el beneficio de la sociedad¹⁹¹; pero atribuyéndole cualidades extraordinariamente nuevas e incongruentes desde una posición racional. De este modo la máquina se hace mecanismo sexual carente de articulación funcional lógica, convertida en artefacto afuncional; así deben ser vistas las

¹⁸⁸ Ángel García Pintado; *El cadaver del padre* (Artes de vanguardia y revolución). Akal. Madrid. 1981, p.60-61.

¹⁸⁹ L. Cirlot, 1990, p.68.

¹⁹⁰ 1984, p.40.

¹⁹¹ María LLuisa Borrás (1985, p.153) atribuye -y da pruebas documentales de ello- esta influencia a lecturas de autores que veían en la maquinización de la sociedad peligros para la libertad del hombre, así, cita a Gaston Paulowski, o precedentes como el *Leviathan* de Hobbes o *La megamáquina* de Munford. El propio Picabia, en el número doble 7-8 de la revista 291 (septiembre-octubre, 1915) escribe un artículo, hondamente reflexivo, analizando el por qué de su utilización de la máquina como medio de expresión.

construcciones como *Parade amoureuse* (1917) de Picabia, la Novia desnudada por sus mancebos (1915-1923) de Duchamp¹⁹².

Los ready-mades duchampianos (figs. 162-163) son una forma de juegos de lenguaje, cuando menos en Fuente; al titular así un urinario al que se le ha colocado en una posición insólita, pero que no deja de ser visto como tal en una segunda mirada, lo que está realizando el artista es elegir un significado asociado a los nuevos valores significativos del objeto. Michel Sanouillet, en sus comentarios y notas a la edición castellana de los escritos de Duchamp, constata que desde 1913 "el ardor subversivo de Duchamp apuntó contra el lenguaje", "siguiendo una línea muy rimbaudiana, a dar a cada palabra, a cada letra, un valor semántico arbitrario"¹⁹³. , asimismo estudiará el filologismo de Jean Pierre Brisset y de Raymond Roussel¹⁹⁴. Sobre todo ésto, Bretón en su Antología del humor negro, comentando el "ironismo de afirmación" de Duchamp, opuesto al "ironismo negador", comenta que siempre en Duchamp la ley es redactada con placer para que placentero sea también su cumplimiento.

Marcel Duchamp.

Fig.162. Fuente. 1917.

Fig.163. A Bruit Secret. 1916. Col. part. Paris.



¹⁹²Ades (1975, p.7) se muestra en contra de cualquier posible interpretación sensual de la máquina duchampiana, y sólo admitiría esa posibilidad en su obra *El paso de virgen a desposada*.

¹⁹³Marcel Duchamp; *Escritos. Duchamp du Signe*. Gustavo Gili. Barcelona. 1978, p.16 y 17.

¹⁹⁴Sanouillet, cita anterior, p.153-154.

8. Surrealismo.

El Surrealismo nace de Dadá, para rescatar a Dadá del abismo en el que él mismo se había arrojado; es, como dice Stangos¹, "un afán de acción positiva". Su denominación aparece en una fecha tan temprana como 1917 y de la mano de uno de los poetas mas comprometidos con el pensamiento y las formas modernas: Guillaume Apollinaire; éste, pone a su obra teatral *Los pechos de Tiresias* el subtítulo *Drama surrealista*². Por el documentado texto de Eulalia Adelantado, *La Revolución Surrealista*³, podemos observar la difícil datación del inicio de este movimiento. Así, Fernando Castro lo considera desde 1920, Maurice Nadeau lo hace coincidir "más o menos con el término de la Primera Guerra Mundial", concordando con A. Cirici Pellicer, aunque este último advierte que el Surrealismo es "una corriente que ha existido en todas las épocas y culturas". Podría considerarse como la opinión más acertada el año 1919, pudiendo avalarla con dos hechos que, indudablemente, marcarían de manera indeleble el decurso posterior de esta corriente del arte; estos son, por un lado, la publicación de *Les Champs Magnetiques*, de Breton y Soupault, y, por otro, la aparición de la revista *Litterature*, que será dirigida por el triunvirato Aragon - Breton - Soupault, y, desde unos inicios marcadamente simbolistas, cambia de manera trascendental su orientación, tras el desembarco en ella de Tzara, arribando al puerto dadaísta.

Adelantado⁴ justifica la escasa importancia de emitir una definición precisa del Surrealismo con un bello y sustancioso texto de Gómez de la Serna: "No es necesario saber fijamente lo que es el Surrealismo, porque la verdad es que no es un punto en un mapa, sino un tren que corre, que hoy estaba aquí y mañana estará mucho más lejos, no se sabe donde"⁵. Incluso Breton aleja el fantasma de una definición concreta y fiable, caracterizándola simplemente como "ventana que mire a algo, teniendo el artista como modelo únicamente su interior."⁶; sus experiencias psíquicas, le forzarán a dar otras definiciones lo suficientemente enigmáticas como para permitir que en ella pueda incluirse cualquier realización: "Un puro automatismo psíquico a través del cual se intenta expresar, ya sea verbalmente, en la escritura o por otros medios, la verdadera función del pensamiento"⁷.

¹1986, p.105.

²Olague Feliu, 1989, p.38.

³1986, p.18-19

⁴1990, p.17.

⁵El texto de Gómez de la Serna procede -según cita de Adelantado- de P. Ilie; *Los surrealistas españoles*. Taurus. Madrid, 1972.

⁶Stangos, 1986, p.110.

⁷Camón Aznar, 1989, p.38.

Tres son para Olaguer Feliu⁸ los antecedentes pictóricos modernos⁹ del Surrealismo: Dadaísmo, Futurismo y Pintura Metafísica¹⁰. Con la estratégica inclusión de Dadá como antecedente del Surrealismo, y entre los periclitados Cubismo y Futurismo, "Breton le dió muerte efectiva"¹¹. Pero será en el juicio a Barrès donde Breton incitará a Tzara hasta conseguir que éste dé la puñalada -suicida- a Dadá¹². Stangos¹³ señala las similitudes, y por tanto persistencias- entre Dadá y Surrealismo: la enemistad de, y hacia, la burguesía y su rechazo de la estética tradicional, principalmente. "La diferencia radical entre ellos residía en que el Surrealismo construía teorías y principios en lugar del anarquismo de Dadá"¹⁴. Muchos autores suelen señalar el fin constructivo del surrealismo frente al destructivo nihilismo de Dadá.

Como agrupación bien definida, no sólo como idea individual, el Surrealismo no nacerá sino hasta 1924¹⁵, cuando André Breton publica el Primer Manifiesto del

⁸1989, p.38.

⁹Este mismo autor (Op. cit., p.39) considera al Bosco, Brueghel y al Goya de los Caprichos y Disparates como los artistas del pasado a los que harán constante referencia los surrealistas.

¹⁰El congreso internacional se mostraba, atendiendo a lo sostenido por Stangos (1986, p.105), abierto al diálogo con todo el arte que se pensase a sí mismo como moderno, fue por ello que se confiaba en la asistencia de "representantes de todos los movimientos modernos, entre los que se contaban el Cubismo, el Futurismo y Dadá (...)"

¹¹Stangos, 1986, p.105.

¹²Tzara en el juicio "renunció a cooperar y sabotéó alegremente todo el asunto negándose a contestar en serio las preguntas que le planteaba gravemente Breton como 'presidente' del tribunal" (Stangos, 1986, p.105). Stangos constata la desbandada de artistas dadaístas hacia las filas del Surrealismo, haciendo apreciación, sin embargo, de la imposibilidad de que esta mutación se diese apresuradamente en artistas de la categoría de Arp, Ernst o Man Ray. Tras la huelga de impresores, entre el nº 12 (febrero 1920) y el nº 13 (mayo 1920) transcurren dos meses en los que Tzara aprovecha para tomar el poder en la revista *Litterature* y conducirla hacia posturas dadaístas; esta influencia será determinante no sólo en los contenidos, sino también en la presentación estética de la publicación: desde una discreta tipografía pasará al cuidadoso desorden, pleno de atrevimiento y libertad, de la tipografía dadaísta (Adelantado, 1990, p.29). Adelantado (op. cit., p.48), apoyándose en los trabajos publicados de M. Nadeau (*Historia del Surrealismo*. Ariel. Barcelona, 1975) y S. Alexandrian (Breton según Breton. Laia. Barcelona, 1975), nos hace ver la imposibilidad, para una revista puntera en el desarrollo de la vanguardia, de crear una corteza impermeable al poderoso Dadá en su vigencia, y, según el segundo autor, quizá fuese Dadá el que muta hacia el Surrealismo por el contacto con esta revista; y en bastante acuerdo hemos de mostrarnos con esta idea si verificamos la encuesta realizada entre sus lectores, en la que puede ser contemplada una clara preferencia hacia los nuevos escritores surrealistas. El fin de Dadá-París marca el inicio del progresivo e implacable auge del Surrealismo. Tras el proceso a Barrès, del que el inquisidor Breton saldrá considerablemente reforzado, el grupo surrealista da un intelectual golpe de mano en la revista *Litterature*, creando en marzo de 1922 *Litterature nouvelle serie*, dirigida por Breton y Soupault. Ese mismo año la ausencia de los dadaístas al Congreso Internacional, supone la ruptura definitiva con Dada y el boyante alejamiento de Breton y su grupo. Sobre la evolución de esta revista es ejemplar el trabajo publicado por Eulalia Adelantado; *La Revolución Surrealista*, U.P.V., Valencia, 1990, que nosotros venimos citando continuamente, y, en especial el presente punto es analizado pormenorizadamente en las p. 51 y 55-58.

¹³1986, p.105.

¹⁴Stangos, 1986, p.106.

¹⁵1924 ha de ser considerado como año clave para el Surrealismo; en el que se hace su presentación oficial en el ámbito artístico con el *Manifeste du Surrealisme* caracterizándose a sí mismo como un movimiento "perfectamente organizado con sus dogmas, sus principios, sus liturgias, su disciplina y su particular y tensa

Surrealismo, desde el que ya se propugna un "automatismo psicológico puro" en los niveles creativos de producción, eliminando cualquier "control ejercido por la razón" o "preocupación estética o moral". Sus presupuestos iniciales arrancan de una atención específica al hombre como totalidad, como amalgama inseparable de consciencia y subconsciencia. Las todavía recientes teorías de Freud, muy difundidas a principio de siglo entre el grupo culto de la sociedad, no pueden dejar de hacer mella en una camarilla tan ávida de saber como son los surrealistas. Stangos señala cómo son capaces de fagocitar cualquier actividad que insinuase concepciones o simples rasgos de su agrado, como primitivismo, descontrol psíquico o parapsicológico¹⁶; llegando, con exceso acaparador, a la síntesis unificadora de conceptos contradictorios¹⁷. Consciente de este extraño síntoma, Bretón lo describe con agudeza: "Todo apunta a que existe un punto determinado de la mente en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, las alturas y las profundidades, dejan de ser percibidos como contradictorios. de ahí que sería buscar en vano querer encontrar un motivo distinto para la actividad surrealista que la esperanza de determinar ese punto"¹⁸.

Breton y sus seguidores sentían una extrema atracción por las prácticas experimentales de carácter clínico¹⁹ (interpretación de sueños, hipnotismo²⁰, escritura automática), espiritista (uso de mediums para contactar con el más allá, ...).

En 1917 Breton y Soupault crean el texto que después llevaría el título de *Les Champs Magnétiques* -cinco años antes del Manifiesto Surrealista- utilizando el recurso del automatismo; es decir, que sin ningún género de dudas puede hablarse no sólo de primera obra realizada mediante esta técnica sino que, como apunta Stangos, también puede ser considerada la primera obra surrealista. Pero, aunque la idea estaba conformada, es evidente que para su sistematización y concretización, realizable exclusivamente en la práctica, sería necesario permitirse un cierto lapso de tiempo²¹.

historia anterior, pues sus orígenes se remontan a 1919" (Adelantado, 1990, p.11).

¹⁶1986, p.109.

¹⁷Camón, 1989, p.36.

¹⁸En Stangos, 1986, p. 115.

¹⁹Frente a Eulalia Adelantado (1990, p.58) que sostiene que Breton visita a Freud en Viena en 1921, saliendo ambos decepcionados de la entrevista, Lucía García de Carpi (1990, p.32) sostiene que únicamente Dalí, de entre todos los surrealistas, se entrevistó con el fundador del psicoanálisis en el año 1938.

²⁰El sueño hipnótico se practica en 1922 pero es rápidamente abandonado al producirse situaciones límite (intentos de suicidio colectivo o de asesinato, fobias); sólo lo mantendrá Robert Desnos quien sostiene que gracias a él puede mantener comunicaciones telepáticas con Duchamp, por aquel entonces en Nueva York (Adelantado, 1990, p.59-62). "El período del sueño provocado, desarrollado en *Litterature Nouvelle Serie*, aunque fugaz, permitió a Breton y a sus amigos, acercarse a una realidad y a una problemática que Dadá no había tan siquiera atisbado, posibilitando, en gran medida, posteriores descubrimientos". En cuanto a las sesiones de espiritismo Breton las recusa con dureza y son desdeñadas diligentemente. La interpretación de los sueños surrealista será como dice Stangos (1986, p.108) "bastante sui generis", y desvinculada de la línea freudiana; como utopía se empeñaron en una "antología de sueños". Adelantado, 1990, p.61-62.

²¹De hecho, en 1924 se funda a este fin la Oficina de Investigación Surrealista, haciéndose cargo de su

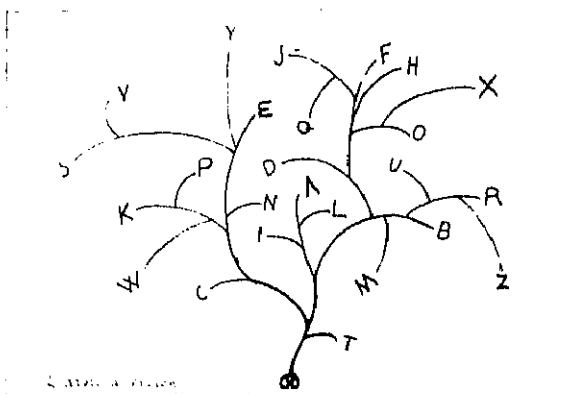


Fig. 164. G. Ribemont-Dessaignes. El árbol de los violines, 1920.

Los textos automáticos están en estrecha relación con el psiquismo. "El lenguaje - había dicho Breton en el Manifiesto²² - le fue dado al hombre para que lo usara de una manera surrealista". La adhesión del Surrealismo al sistema de la palabra sobre el de la imagen - su cariz marcadamente literario²³, por lo menos en un primer momento- se hace perfectamente visible en el manifiesto de 1924 que, volcándose en la surrealidad de la literatura, únicamente hacía mención a la pintura en una nota a pie de página²⁴, aunque al tratar de entender al hombre como totalidad, esto fue trasvasado al arte ampliándolo al de

dirección Antonin Artaud, recién ingresado en las filas del Surrealismo. Aragon llama a esta Oficina "un albergue romántico para ideas inclasificables y lugar de continuas revueltas" (Louis Aragon; *Une Vague de Rêves*, París, 1924, [edición privada]; citada por Stangos, 1986, p.106).

²²Stangos, 1986, p.108.

²³Olaguer Feliu, 1989, p.38 y Stangos, 109 y ss.

²⁴Pierre Naville niega abiertamente la posibilidad de una pintura surrealista en el primer número de *La Révolution Surréaliste* diciendo: "Todo el mundo sabe que ya no existe la pintura surrealista. No es posible denominar así ni a las líneas de un lápiz confinadas a la aleatoriedad del gesto, ni a la reconstrucción pictórica de las imágenes soñadas, ni, naturalmente, a las fantasías imaginarias.

"Pero sí que hay espectáculos.

"Los recuerdos y el placer de los ojos; ahí está toda la estética". (procede de Stangos, 1986, p.109).

Breton se mostrará en desacuerdo con Naville: "Aunque Breton reconoció que la imaginación que él tenía era fundamentalmente verbal, admitió la posibilidad de imágenes plásticas de tal tipo. De hecho ya existían en los collages de Ernst, y, en fecha tan temprana como 1921, Breton escribió un prefacio a una exposición de Ernst en el que los describe en términos muy similares a los que emplearía más adelante para definir la imagen poética surrealista. Estos collages dadás apuntan ya el salvaje *dépaysement* de series posteriores de collages de Ernst, como *La Femme 100 Têtes* y *Une semaine de Bonté*, que corresponden propiamente al Surrealismo". Stangos, en nota aparte, introduce un párrafo del prefacio de Breton a la obra de Ernst (en Max Ernst; *Beyond Painting*, Nueva York, 1948, p.7) que transcribimos aquí: "Es la maravillosa facultad de llegar a dos realidades muy apartadas entre sí, sin salirse de la esfera de nuestra experiencia, de reunir las y hacer saltar una chispa de su contacto; de reunir al alcance de nuestros sentidos figuras abstractas dotadas de la misma intensidad, el mismo relieve, que otras figuras; y de desorientarnos a nosotros mismos dentro de nuestra memoria, privándonos de un marco de referencia -esa es la facultad que por el momento impulsa a Dadá".

Asimismo, Stangos señala la mayor independencia de los artistas plásticos al dominio de Breton, de la que gozaron, en general, los escritores: "En cierto sentido podían servirse de ideas surrealistas sin tener que sumergirse en ellas, y, ciertamente, encontraron muy estimulante la atmósfera creada por el surrealismo".

"todo el espectro de las actividades humanas con miras a investigar y unificar la psique humana, acogiendo áreas de la vida hasta entonces desatendidas, como los sueños y el inconsciente"²⁵. Puede ser ejemplificado con *El árbol de los violines* de Georges Ribemont-Dessaignes (fig. 164).

Stangos²⁶ denuncia la escasez de obras netamente automáticas, añadiendo que sólo Masson la elevó al grado sumo al tiempo que mostró una gran riqueza formal. "Y por este repetido carácter freudiano, constituirá el Surrealismo pictórico una permanente alusión a los instintos sexuales reprimidos ..." ²⁷. Breton reconoce el valor del automatismo del lenguaje en sus experiencias en estado de duermevela, exponiéndolas en su texto *Génesis y perspectiva artísticas del Surrealismo*²⁸: "Sostengo que el automatismo tanto gráfico como verbal -sin menoscabo de las profundas tensiones individuales que es capaz de manifestar y hasta cierto punto de resolver- es el único modo de expresión que satisface por completo al ojo o al oído, pues consigue unidad rítmica (tan susceptible de ser percibida en la escritura o el texto automáticos como en la melodía o el ruido)...Y estoy de acuerdo en que el automatismo puede infiltrarse en la composición con ciertas intenciones premeditadas; pero existe un gran riesgo de apartarse del surrealismo si el automatismo deja de fluir soterradamente. (...)". Stangos²⁹, por su parte, amplía su idea de escritura automática hasta hacer equivalentes a ésta los frotages de Ernst, suponiendo un automatismo más mecánico y menos manual, como la decalcomanía de Oscar Domínguez.

Breton experimenta en la clínica psiquiátrica en la que sirve durante la guerra el examen psicológico y la fantasía y dicción vertiginosas de los pacientes³⁰. Pese a su importancia definitoria para el grupo, ya en 1919 se plantean los problemas fundamentales del automatismo: "¿Cómo pasar de lo discontinuo a lo continuo, de la frase aislada al razonamiento, al texto, sino a través de una decisión y un proyecto de la conciencia? ¿debe prestarse atención a las imágenes del duermevela? ¿se trata, por el contrario, de adquirir una actitud pasiva? Cuestiones todas ellas que el Manifiesto de 1924 tratará de resolver"³¹. Muchas de las experiencias de Miró se basarán en esta práctica.

²⁵Stangos, 1986, p.107.

²⁶1986, p.111.

²⁷Olague Feliu, 1989, p.39.

²⁸Stangos, 1986, p.111.

²⁹1986, p.110-111.

³⁰"Ocupado completamente con Freud como estaba en aquel momento y familiarizado con sus métodos de examen, que había tenido ocasión de practicar con pacientes durante la guerra, decidí obtener de mí mismo lo que se pretende obtener de ellos, un monólogo dicho con la máxima rapidez posible, y sobre el que la mente crítica del sujeto no debe imponer ningún juicio que, en consecuencia, no sufra las trabas de la más mínima reticencia, y que debe ser, lo más exactamente posible, pensamiento hablado". Breton; *Manifeste du Surréalisme*. París, octubre 1924; en *Manifestes du Surrealisme*. París, 1962, p.37. Obtenido de Stangos, 1986, p.187.

³¹Adelantado, 1990, p.29.

Los surrealistas depositaron plena confianza en el automatismo en la convicción de que revelaría el interior del hombre, su "auténtica y personal naturaleza", con mayor fiabilidad que las creaciones conscientes³². Miró logra su desvinculación figurativa con el cubismo mediante el automatismo, siendo elogiado por Breton denominándolo "automatismo psíquico puro"; Stangos repasa en las manifestaciones de Miró en las que se describe este proceso de trabajo automático: "Empiezo a pintar y conforme pinto el cuadro comienza a afirmarse, o a sugerirse, bajo mi pincel. La forma se convierte, conforme trabajo en un signo que representa a una mujer o un pájaro ... La primera fase es libre, inconsciente" (...) "la segunda fase la calculo cuidadosamente"³³. Pero Miró también realiza fascinantes escrituras lineales sobre el propio lienzo (figs. 165-168).

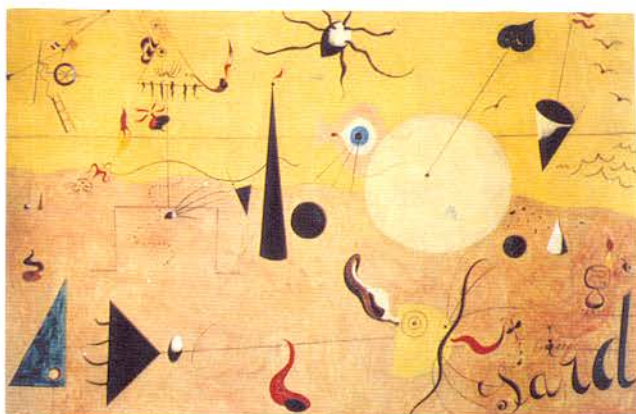
Joan Miró.

Fig. 165. El cazador. Paisaje Catalán. 1923-24.

Fig. 166. La mariposa del amor. 1934. Col. priv. New York.

Fig. 167 Escargot, lemme, fleur, Etoile. 1934. MNCARS. Madrid.

Fig. 168. Aidez l'Espagne. Sello en favor de la República Española. 1937



³²Stangos, 1986, p.108.

³³James Sweeney; "Joan Miró: Comment and Interview". Partisan Review. Nueva York, febrero 1948, p.212; aquí ha sido entresacada del texto de Stangos, 1986, p.112.



Breton llega a abandonar esta práctica en 1923 y la desaconseja públicamente: "La excesiva utilización, al principio, de la escritura automática tuvo como resultado situarme, por mi parte, en algunas disposiciones alucinatorias, inquietantes contra las cuales tuve que reaccionar rápidamente"³⁴.

El gran manipulador del lenguaje será René Magritte. Obras como *La clave de los sueños* (fig. 169) avalados por escritos del calibre de *Las palabras y las imágenes*, en donde da especial relevancia a cómo estas dos herramientas del entendimiento -los medios- entorpecen el pensamiento (en ello hay mucho del estudio psicoanalítico freudiano-lacaniano y de la escritura automática). Ya no habra renominación de los objetos -que es lo realizado por Duchamp en obras como *Fuente*, cuya idea forma parte exclusivamente de los tres primeros principios magritianos: "Una palabra puede reemplazar a una imagen. una imagen puede reemplazar a una palabra. Un objeto no está tan unido a su nombre que no se pueda encontrar otro más conveniente.". Desconecta con esta operación la imagen de su significado: perturbación suprema: "Hay objetos que no necesitan nombre" ;y le proporciona al objeto mismo la capacidad de encontrarse con su nombre adecuado: "Un objeto encuentra su imagen, un objeto encuentra su nombre. puede ocurrir que la imagen y el nombre de este objeto se encuentren."; este es el hallazgo de Lautremont realizado desde el arte plástico, suponiendo la disolución de la figura del autor de la mutación. Y lo excelso de esto es que tal labor fue llevada a cabo en un *trompe l'oeil* moderno, con una técnica similar a la de los dibujos descriptivos de instrumentos técnicos y científicos ("En un cuadro, las palabras están hechas de la misma sustancia que las imágenes") hasta hacer decir a A. García Pintado que "el significado de las formas no identificadas claramente tan importante como el de las bien perfiladas"³⁵. pero llega todavía a un más all', a un sumun: "A veces, los nombres que se escriben en un cuadro designan cosas precisas, y las imágenes cosas imprecisas".

Giorgio de Chirico, pendulando entre el surrealismo pleno y la pintura metafísica, realiza un autorretrato 'metafísico' en el que pesan sus orígenes griegos, materializados en otras obras en esos edificios deshumanizados, en los que ya nadie vive, como en las ruinas

³⁴Breton; *El surrealismo, puntos de vista y manifestaciones*. Seix Barral. Barcelona, 1972, p.88-89. Aquí ha sido obtenida de E. Adelantado, 1990, p.61. Como ya hemos mencionado, en el espacio de tiempo transcurrido entre el Congreso Internacional (1922) y la publicación del Primer Manifiesto Surrealista por Breton (1924), es un período de gran densidad de experiencias procesuales, en especial de carácter irracional e inconsciente (automatismo, onirismo, hipnotismo y drogas); "Sin embargo, una serie de inquietantes incidentes como la tentativa de suicidio en masa de todo el grupo durante un trance hipnótico, les condujo a desechar esos experimentos, y en el primer Manifiesto Surrealista Breton evita cualquier discusión de las "ayudas 'mecánicas' como las drogas o el hipnotismo, insistiendo en el Surrealismo como actividad natural, y no inducida" (Stangos, 1986, p.106). Estas novedosas técnicas de alteración de conciencia, tan prometedoras en un principio, fueron paulatinamente rechazadas al experimentar la imposibilidad de contenerlas dentro del dominio subjetivo y la dificultad de regresar a la realidad indemne de sus ensayos, y así también la escritura automática.

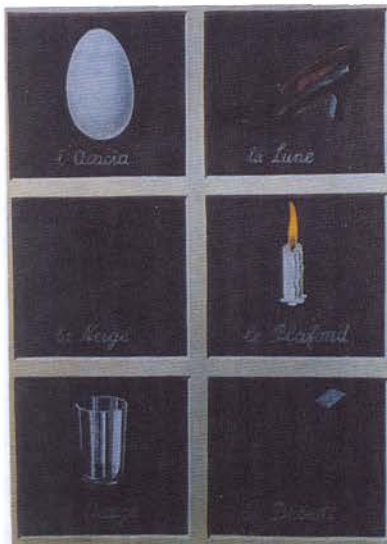
³⁵*El cadaver del padre*. Akal, Madrid. 1987, p.67.

ásicas, lugares metafísicos. Su autorretrato muestra al público un texto en latín que afirma su postura (fig.170).

Igualmente debe ser cuando menos citada la obra de Max Ernst, especialmente sus pinturas-poema, en donde las escrituras atraviesan fantasmagóricamente las imágenes, son un bosque de palabras que enturbian la imagen al tiempo que la definen.

Fig. 169. R. Magritte. La clave de los sueños. 1930. Col. part. París.

Fig.170. G. de Chirico. Autorretrato. 1920. Staatsgalerie Moderner Kunst. Munich.



9. Bauhaus.

Constituida en Weimar en 1919 -Bauhaus y el estado de Weimar son unisonas en su génesis-, de la mano de Walter Gropius, como institución universitaria que refundiría en una sola las antiguas escuelas Superior de Artes Aplicadas y la de Artes y Oficios³⁶, es, durante sus tres épocas de existencia³⁷, síntoma y campo de escenificación de la situación confusa de la Alemania de entreguerras. El citado Gropius es sustituido en 1928 como director por el también arquitecto Hannes Mayer, quien dos años más tarde será relevado por Mies van der Rohe. Artistas de enorme prestigio, como Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy, Schlemmer o Itten, formaron parte de su cuerpo docente y sus producciones tanto prácticas como teóricas son todavía hoy en día disfrutadas. Una definición reducida pero muy acertada nos la proporciona Lionel Richard³⁸: "Elle passe pour le haut-lieu d'une esthétique fonctionnelle, pour le sanctuaire des signes rigoureuses et de l'imagination géométrique". Sus raíces están en la fe en el progreso maquinista del XIX, pero en la corriente humanista británica de Ruskin, Morris, Burne-Jones y Henry Cole.

Múltiples manifestaciones teóricas y prácticas de esta escuela hacen imprescindible su estudio en la presente investigación. Aquí resaltaremos los trabajos sobre tipografía y dentro de ellos, muy especialmente, las reflexiones de Laszlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer y Joost Schmidt³⁹. Pero inicialmente hemos de observar cómo esta escuela defendía, desde conceptos ya manejados en el XIX, pero que todavía conservaban, y aún conservan, plena vigencia, la integración de las artes y la ruptura de cualquier tipo de pretensión jerárquica muy en la línea del pensamiento británico antes citado y de figuras como el francés Léon de Laborde o el germánico Gottfried Semper, quienes pretendían sacar del estado alienante en que se encontraba la producción de objetos industriales mediante una reflexión sobre su diseño, sobre el sentido de la naturaleza de los materiales, la adaptación del instrumento a su uso, e incluso el estudio de su difusión y publicitación, y consideraban que el arte podría dar soluciones a problemas en este campo al tiempo que se insertaba a sí misma en una problemática contextual candente y a la que no debían hacer ojos ciegos.

³⁶Esta unificación, que en un principio pudiera parecer una síntesis de instituciones, más burocrática que práctica, es en realidad una de las mayores innovaciones de esta institución pedagógica; y así lo señala Alfred Bahr Jr en la introducción al catálogo de la exposición retrospectiva que sobre la Bauhaus realizó en los sótanos del Rockefeller Center, en 1938: "Que las escuelas de diseño deberían servir, al igual que la Bauhaus, para unir las diversas artes -pintura, arquitectura, teatro, fotografía, tejeduría, tipografía, etc.- en una moderna síntesis que hiciera caso omiso de las distinciones convencionales entre las 'bellas' artes y artes 'aplicadas'. (Procede de Alfred H. Bahr Jr.; La definición del arte moderno. Alianza Editorial, Madrid, 1989, p.111. Versión en castellano de Gian Castelli)

³⁷Entre 1914 y 1932 tendrá su sede en Weimar, Dessau y Berlin.

³⁸1985, p.10.

³⁹Los escritos consultados proceden de la obra de Hans M. Wingler; La Bauhaus. Weimar. Dessau. Berlin. 1919-1933. [1962]. Gustavo Gili. Barcelona, 1975 (2ª ed. 1980), fundamental para el estudio del movimiento, por el rigor, tanto documental como de análisis, que el citado estudioso ha mantenido a lo largo de la obra.

Si bien desposeídos en un primer momento de los medios mecánicos y talleres relativos a edición e impresión, tras su traslado a las modernas instalaciones de Dessau en 1926 consiguen evitar depender de encargos con la creación de las instalaciones y equipos adecuados para estos trabajos, siendo Herbert Bayer (fig.174 y 175) el encargado de su producción y mantenimiento. Sus reivindicaciones tipográficas están en la línea constructivista de El Lissitzky (fig.173), priorizando rasgos de elementariedad y simplicidad, acordes a una mayor practicidad (aumento de legibilidad, economía material y temporal, etc.) y en consonancia -según propias manifestaciones- "con las leyes de la fisiología y la psicología". En su escrito "Tipografía y grafismo publicitario"⁴⁰, acentúa este aspecto psicológico, desligando la producción tipográfica de la exclusividad estética que propugnaba Moholy-Nagy⁴¹, apuntando la esencialidad de la publicidad -en orden a esto, él mismo redacta sus escritos sin el uso de mayúsculas- como expresión cultural y económica: "Por 'grafismo publicitario' no se ha de entender solamente un dibujo que demuestre buen gusto artístico; solamente se podrá hablar de un tratamiento verdaderamente concreto cuando, por medio de la apariencia externa, se consiga poner de manifiesto causas más profundas, es decir cuando se reconozcan los elementos más esenciales de la función antes y durante la proyectación de la publicidad. El grafismo publicitario funcional debería inspirarse sobre todo en las leyes de la psicología y la fisiología. Hoy en día la publicidad es tratada casi exclusivamente en el plano del sentimiento. Y ello no permite valorar con seguridad los resultados ni plantear el objetivo con precisión ... Estas consideraciones han dado lugar a una enseñanza publicitaria sobre bases más amplias. La tipografía se ha de considerar como un sector parcial de esta enseñanza ..."

Joost Schmidt, en su proyecto docente⁴² para los cursos 1930-1932, esquematiza, con la brevedad propia de este tipo de textos, los factores que intervienen en el diseño tipográfico atendiendo a lo cultural, lo orgánico-psicológico de la visión y la expresión, aspectos propios técnico-mecánicos, técnico-culturales y económicos (figs.171 y 172). Su labor pedagógica se centró especialmente en el diseño de tipos de letra⁴³.

Fig.171. Joost Schmidt. URSS.

Fig.172. Trabajo de un alumno de Schmidt. Welt Hölzer. Publicidad de cajas de cerillas.

Fig.173. El Lissitzky. Portada del nº3 de BROOM

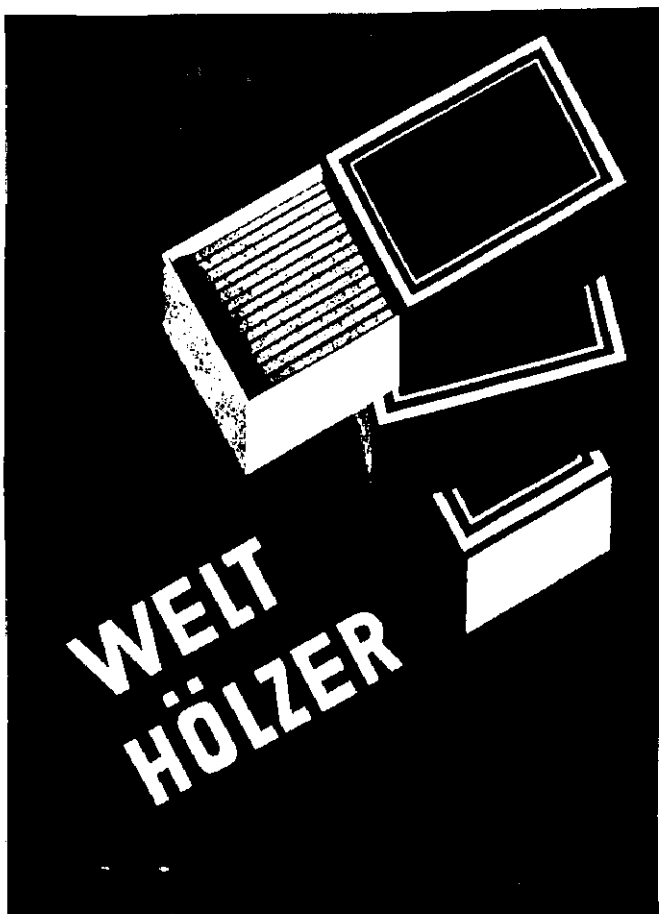
Figs.174 y .175. Herbert Bayer. Estudios para una Typographie universelle. 1928. VER PAGINA SIGUIENTE)

⁴⁰Publicado en "Bauhaus", el órgano de difusión de las ideas de este grupo (Dessau, añoII, nº1, 1928) y que hemos obtenido en Wingler, 1980, p.166-167.

⁴¹Moholy-Nagy en el manifiesto del grupo MA (1922) dice textualmente: "El arte como expresión de experiencias psíquicas subjetivas ha perdido todo significado: éste debe satisfacer las exigencias objetivas de nuestra época".

⁴²"Sobre los caracteres tipográficos" (H. Wingler, 1980, p.196).

⁴³Según Lionel Richard, 1985, p.98. En Wingler (1985, p.527) se expone y se comenta el programa completo de Schmidt al tiempo que se adjuntan varias imágenes producidas por los alumnos de sus talleres.



abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 d

sturm blond

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 d

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 !:;.,-

Pero, quien desde una práctica audaz y con un afán reflexivo prodigioso⁴⁴ supo hacer despegar la tipografía desde una concepción tradicional hasta los puestos más avanzados de la vanguardia fue, sin duda, László Moholy-Nagy. Sus textos combinados con su idea de la "fotoplástica", un tipo particular de montaje creado por él que atiende a suavizar la brutalidad de los dadaístas y a introducir criterios narrativos con fines publicitarios, satíricos o, incluso, de representación dramática con una simple imagen.

Fig.176. O. Schlemmer. Esquema de su asignatura sobre la figura de un hombre.

⁴⁴En el catálogo de la exposición de Moholy-Nagy en el IVAM de Valencia (febrero-abril 1991) se señala, principalmente en el texto de Gianni Rondolino (p.15-20), su análisis de los coetáneos movimientos de vanguardia con los que llegó a mantener contactos en diverso grado. Son sintomáticos su acercamiento al círculo berlinés de El Lissitzky

Steiner. Esta reflexión sobre el hombre intentaba abarcar el mayor número de parcelas de la totalidad; así se estudiaba desde una articulación de lo biológico, lo perceptivo-sensorio y lo filosófico. Aquí reproducimos un esquema que sobre la figura de un hombre desarrolla el plan de su asignatura (fig.176). Su producción se mostrará abierta a todos los campos del arte y, así, experimenta con lo escenográfico.



Fig.177. O Schlemmer. Teatro Dada. Meta o la pantomima de los gestos. Dessau. 1926.

Schlemmer narra una función llevada a cabo en la etapa de Dessau⁴⁵ y denominada Schlagwörterfest (La fiesta de los lemas); Moholy, Breuer, Bayer, Schawinsky y el propio Schlemmer se disfrazan, en sus atuendos aparecen carteles con palabras: "Yo vestí smoking, un cuello de papel rojo con faja blanca en la que estaba escrito 'La faja que nos une a todos', sobre la pechera de la camisa un punto (círculo) rojo de cartón con la leyenda: 'El punto oscuro, debil, decisivo'. De los zapatos salían unos colgajos rojos con 'La lengua suelta'". Otros concurrentes llevaron rótulos sobre sus ropas: "Gunda, era un criado recadero con delantal blanco, en cuya parte delantera se leía: 'Las cuestiones sociales' y en la trasera: 'Seguro de empleados' y 'Liberté, Egalité, Fratellinité' (los payasos Fratellini están en Berlín estos días). Kat Both apareció como 'Verdad desnuda'. (...)". Meta o la pantomima de los gestos (fig.177) es una obra teatral conducida por Schlemmer en 1926 dentro de la serie Bailes del teatro de la Bauhaus -es por tanto anterior a la experiencia citada- y ya puede observarse la importancia que en la escenografía poseían ciertos conceptos escritos en amplios carteles Y la gran manifestación sinestésica, de esta parcial sinestesia que estamos estudiando la emite, asimismo, Schlemmer en su Diario⁴⁶: "Identidad

⁴⁵La cita procede de una carta a su esposa Tut, fechada el 5 de diciembre de 1927 y, refiriéndose a la citada representación dice "ayer" por lo que, es lógicamente presumible, que la puesta en escena fuese el día 4. El documento está tomado de Oskar Schlemmer; Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios. Paidós. Barcelona. 1987. Trad. de Ramón Ribalta.

⁴⁶O. Schlemmer; Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios. Paidós. Barcelona. 1987,

entre escritura y pintura (Hildebrandt dice que en mi caso no se da muy acusada). ¡Los asiáticos orientales. Esta identidad se debe seguir buscando y a partir de la originalidad de mi escritura debería corroborar lo esencial de mi pintura"

"Klee, que experimentó la influencia del cubismo, del dadá y del surrealismo, avanzó en la vinculación de palabra e imagen, combinando poesía y humor de una forma provocadora"; ésto dice Lisa Dennison en su Introducción para el catálogo Paul Klee. Colección del Guggenheim Museum⁴⁷. Después de valorar su maravilloso potencial creativo de formas, la rica pluralidad estilística y su ponderación del mismo proceso de ejecución, hemos de reparar en como exprime las posibilidades de la palabra como medio plástico integrado. Andrew Kagan -en su artículo "La evolución de Klee", para el catálogo recientemente citado- considera que este artista intuye las posibilidades plásticas de la palabra cuando, en 1921, acierta a colorear sus poemas "de la misma manera que se les pondría música", y continúa diciendo en este sentido: "La novedad de esos *Lieder* o cuadros-canciones, que aparecieron a lo largo de 1921, ha oscurecido casi siempre su importancia. El uso de unidades rectangulares de color plano como marco para las palabras demuestra hasta qué punto había llegado a equiparar dichas unidades con las notas musicales y, consecuentemente, que empezaba a considerar análoga la composición de rectángulos de colores a la composición de melodías o de temas musicales. Ya no era tan sólo un dibujante de estilo lineal, sino que se proponía ser un compositor de color absoluto." (p.29) (figs.178-179). La relación con la música tendrá por tanto mucho que ver con la adopción kleeiana de la palabra como factor plástico. La fascinación que Klee sentía por la ópera *Don Giovanni* de Mozart, le hace imitar en sus obras el trabajo del criado Leporello, inventariando cada una de las conquistas de su libertino señor, y será en sus dibujos donde el pintor enumere las mujeres que por su vida transcurrieron: Kathi y Cenzl, amores de adolescencia, Mari, amor de juventud en Roma, y ya en su madurez a Emma y Thérèse. En su autocaricatura del año 1919, trepa por una escalera para alcanzar la ventana de su amada, es el 'fensterln', el 'ventanear' cortes del ámbito cultural alemán⁴⁸, que destruye cualquier intento de asociación de su obra con lo infantil más allá de lo simplemente formal (fig.181). Sus imágenes sí pueden ser vistas como jeroglíficos de gran poder poético y, frecuentemente, narrativos, donde lo caligráfico, además de merecer ser

página del 26 de mayo de 1941.

⁴⁷ Colaboración entre el Guggenheim Museum y el Banco Bilbao Vizcaya, Madrid - Bilbao, noviembre 1993 - marzo 1994. Trads. de Elena Vozmediano. p.21.

⁴⁸ Estas ideas proceden del trabajo ya citado de Andrew Kagan, para el catálogo de las muestras españolas de los fondos de este artista en la Guggenheim. La reflexión que hace de esta obra es más amplia, y no nos determinamos a renunciar a emitirla de aquí: "En 1919, el año en que cerró su diario, Klee empezó a verter directamente sus pensamientos y sus emociones personales en su obra gráfica. Y con este cuadro dió inicio a un intento de incorporar sus meditaciones gráficas privadas a una forma de arte más seria, incluyendo por primera vez una de sus figurillas excéntricas, tan personales, en una composición de unidades cromáticas" (p.38).

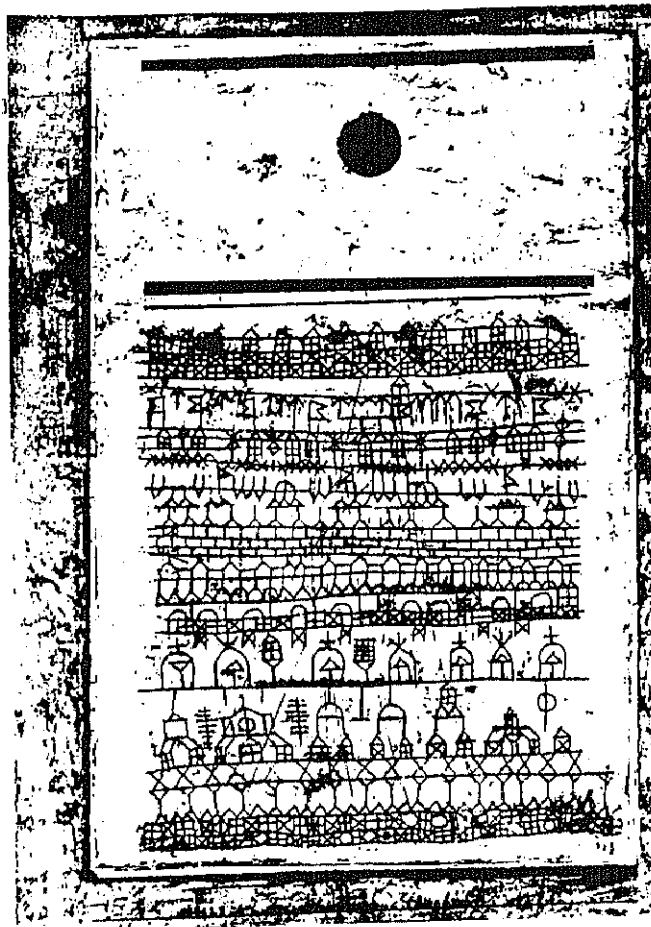
aplicado como adjetivo de su destreza manual, adquiere un protagonismo real, pues títulos u otras frases refuerzan o contextúan la imagen ofrecida, y varían, desde una asépsia informativa en sus primeros intentos, a una inserción plena de totalidad en el conjunto de la imagen en sus últimos trabajos. Todo esto queda expuesto en su obra *Obra vocal de la cantante Rosa Silver* (fig.180), en la cual, aparte de la musicalidad estructural, coloca la "vocalidad" -i, e, o, a- de la cantante y su retrato lo reduce a mínimos conceptuales: las iniciales de su nombre y apellido. No nos es posible evitar ante su poderosa presencia recordar los maravillosos trabajos del Goya grabador o del Blake más iluminado.

Contemplar estas obras de Klee perturban cualquier disgregación posible entre figuración y abstracción. En la página de su diario correspondiente al 12 de noviembre de 1924 Oskar Schlemmer prevé la sutura entre ambas corrientes: "Pintar 'abstracto', prescindiendo totalmente de corporalidad, y sólo jeroglíficos: dibujos incomprensibles, pinturas de rocas, estilo lapidario, todo ello desde este punto de vista forma un polo. El segundo polo sería basar la pintura en el espacio, en el tono, en el valor. El objetivo: la feliz unión de naturaleza y abstracción que -siempre y todavía- parece ser el barómetro del-arte perfecto."⁴⁹

Paul Klee.

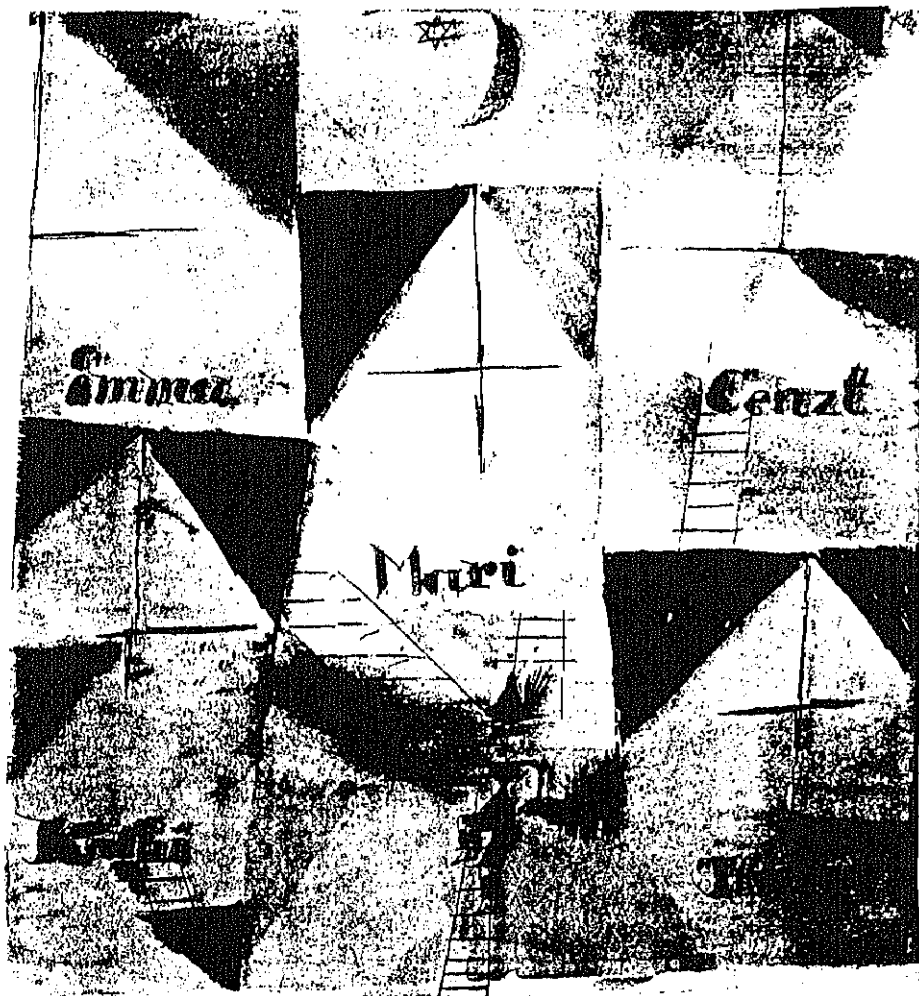
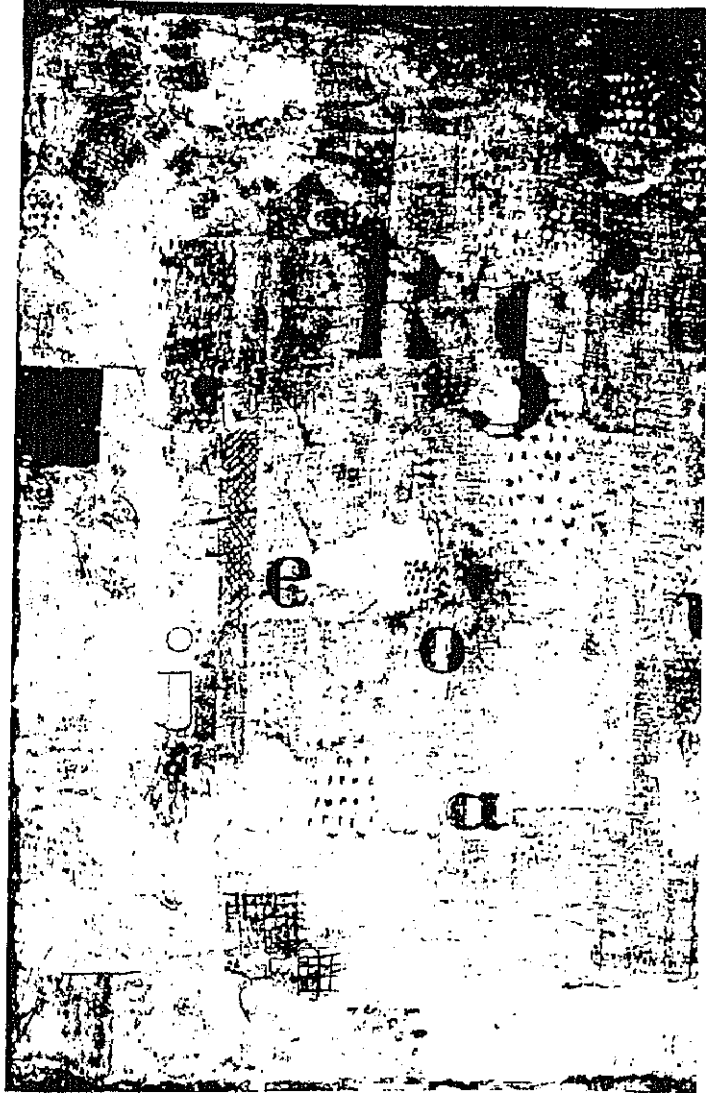
Fig.178. El cantar de los cantares. 1921.

Fig.179. Hoja del libro de las ciudades. 1928. Kunstsammlung.



⁴⁹Oskar Schlemmer. *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*. Paidós. Barcelona. 1987, p.60. Trad. de Ramón Ribalta.

Paul Klee.
Fig.180. Opera vocal de la cantante
Rosa Sylver. 1922. MOMA. New York.
Fig. El ventanero.



10. Suprematismo.

Suprematismo es sinónimo de Kasimir Malevich. Cuando en 1915 presenta sus propuestas anti-objetuales, anti-expresivas y anti-narrativas apadrinado por la figura de Mayakowski, son consideradas como una reacción, desde la vanguardia, contra los postulados estéticos del constructivismo. Sus pensamientos y materializaciones supusieron el alcanzar un grado cero de la pintura, o incluso, más allá, un grado cero de las posibilidades de observación sensual del hecho plástico, y la apoteosis de lo espiritual.

En el Almanaque nº1 de UNOVIS, despliega una serie de reglas conocida en inglés como la Working Schedule of the Council⁵⁰. En su sección primera el apartado 7 dice:

"7. Creation of a contemporary type of book and other achievements in the field of printing".

en la sección segunda, los apartados 3 y 4:

"3. Creation of an art library.

"4. Publication of the bulletins of the Councils."

en la sección tercera propone un museo para las nuevas artes aplicadas así como otro de pintura e iguala a ambos.

⁵⁰Han sido obtenidos estos documentos en Larissa A. Zhadova; Malevitch. Suprematism and revolution in Russian Art 1910 - 1930. Thames and Hudson. Londres, 1982, p.317 (1º ed. en alemán, 1978; VEB Verlag der Kunst, Dresden).

11. De Stijl.

El uso tipográfico no está vinculado, para De Stijl, a ningún oficio concreto; es un medio de expresión multidisciplinar, asequible a cualquiera que sepa utilizarlo como material expresivo⁵¹; pero tal multidisciplinariedad le proporciona una autonomía a sus aspectos visuales sobre los meramente léxico-comunicativos: "las posibilidades simbólicas, asociativas y expresivas de la tipografía afirman el contenido del texto o lo debilitan". Quizá podamos señalar a Theo van Doesburg (fig.82) como el ideólogo tipográfico del grupo, poseedor -como señala Kees Broos- de una excepcional "versatilidad artística y literaria" y cuya producción, marcada por un rico eclecticismo en nada ramplón y un constante vértigo perfeccionista, pasará de un análisis formal de las letras a una mayor preocupación por los espacios compositivos en los que se insertan, vinculándose a su paralela actividad pictórica pura.

H. Th. Wiefdevelde, desde sus inicios como arquitecto, y con la creación de su revista *Wendigen* (1918), desvinculado de De Stijl comparte con este grupo sus preocupaciones tipográficas. Tanto éste como los artistas De Stijl saborearán el legado del creador de la revista *Ring* (1908), J. L. M. Lauwericks que, aún inserto en una oscuridad que casi rondaba el olvido, será rescatado por todos los artistas de vanguardia que usen la escritura como artefacto creativo, en especial por sus hallazgos en "la sistematización y la plenitud del plano"⁵². De igual modo se desarrolla coetáneamente una corriente poética en Bélgica, cuyo representante más cualificado es Paul van Ostaïen, que valora la ritmicidad, intentando atraparla por la disposición de los versos, y, aunque van Doesburg no parece apreciarlo demasiado, el ascendiente de aquel en éste -como señala Broos- será patente en sus producciones.

Th. van Doesburg descubre en su revista las posibilidades de configuración plástica por la palabra. En los tres primeros números de esta publicación se delega esta labor, salvo en las portadas diseñadas por Vilmos Huszar y en algún anuncio, a una imprenta, pero posteriormente, tras comprender la importancia de ver la revista como continuum expositivo, decide que sean totalmente elaborados por el grupo. Su mayor aportación a la tipografía de vanguardia radica en contemplar la posibilidad de distorsionar la forma de una letra tanto en su verticalidad como en su horizontalidad⁵³, ello suponía una merma en su legibilidad para la generalidad de los espectadores pero no para quien pusiese su voluntad en ello. Con el encargo de diseño para el *Café Aubette* de Strasburgo en 1927, Doesburg

⁵¹"Es importante que el usuario tenga presente la forma y función de cada letra y, en consecuencia, conozca las posibilidades expresivas del diseño y disposición de las letras y del texto que se ofrece al lector o contemplador". (En Kees Broos; "De Stijl y la nueva tipografía"; procedente del libro de Hans L. C. Jaffé (compilador), *De Stijl: 1917-1931. Visiones de Utopía*. [1982]. Alianza. Madrid, 1986. p. 147.

⁵²Stangos, 1986, p.108.

⁵³Jaffé, 1986, p.153.

desatenderá un tanto los tipos de las letras para concentrarse en aspectos compositivos: "El alfabeto vandoesburgiano, distinto del empleado en la cubierta de De Stijl, se compone de letras que son unas construcciones compactas y cerradas en sí mismas"⁵⁴. Le seguirán a este trabajo un artículo sobre muebles de Gerrit Rietveld, en el número 3 de la revista, jugando ingeniosamente con los tamaños de las letras; en el número siguiente publica un manifiesto en tres idiomas, en colaboración con Mondrian y Kok, desde el que propugnan "... dotar a las palabras de un nuevo significado y una nueva capacidad expresiva", apoyándose para ello en la tipografía; en el número 5 da cauce práctico a esta idea "al publicar una serie de poemas bajo el título de 'Imágenes X', con el seudónimo J.K. Bonset. Los poemas eran de unos años antes, entonces titulados 'Versos cubistas', pero es ahora cuando adquieren por primera vez una atmósfera tipográfica. Ya no es la letra individual la que crea una 'atmósfera' o una 'asociación', sino más bien la organización y la escala de letras y palabras sobre la página, que acentúan el contenido del texto y los significados de las palabras"⁵⁵. Las 'imágenes X' se encuadraban así en una tradición literaria que se remonta a los 'caligramas' de Guillaume Apollinaire y que, pasando por la poesía futurista, llega hasta la actual poesía concreta"⁵⁶. Ese arraigarse en la poesía dará lugar a la introducción en sus producciones de concepciones fónicas siendo Imágenes de letras-sonidos⁵⁷, en el que adjunta precisas instrucciones de interpretación. Kees Broos documenta publicaciones de van Doesburg que siguen esta misma pauta, en algunos casos se trata de documentos de otros artistas, como poemas sonoros de Haussmann y una Sonata de Schwitters, Til Brugman y Anton Kok.

Huszar realiza, casi con toda seguridad, la cabecera de la revista Bauhaus (fig.184) empleando unos tipos que posteriormente evolucionarán hasta utilizar composiciones más abstractas, como en sus trabajos de imagen corporativa para la carpintería de su "mecenas" Cornelius Bruynzeel.

Bart van der Leek juega preferentemente con los elementos constitutivos de cada letra, a la manera de Huszar en la cabecera de De Stijl: "Los tipos de van der Leek no están

⁵⁴Kees Broos, en Jaffé, 1986, p.153.

⁵⁵Tomás Maldonado (Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1949-1974. Gustavo Gili. Barcelona. 1977, p.132), entre otros muchos, apunta la "mengua de las categorías comunicativas" perceptible desde el inicio de la vanguardia -recordemos la Carta de Lord Chandos de Hofmannsthal, de 1901-; Maldonado añade un dato para la reflexión: "si bien los hombres nunca han sido tan libres [comunicativamente], nunca han sido, por otra parte, menos libres para resistir la seducción de las palabras", al tiempo que constata la existencia en nuestra sociedad de una "flagrantè contradicción entre la posibilidad formal que se garantiza para todos, y la escasísima posibilidad real para ejercer la propia libertad", añadiendo que "la contradicción entre el refinamiento de las técnicas comunicativas utilizadas y la mediocridad de los productos comunicativos que resultan de ellas".

⁵⁶Kees Broos, en Jaffé, 1986, p.158-159

⁵⁷Publicado en el vol. IV de De Stijl. Los datos sobre esta obra han sido obtenidos de K. Broos (Jaffé, op. cit.).

constituídos según un esquema rígido, sino que son derivaciones de las formas de letra más comunes que luego entrelaza en una textura homogénea. La pérdida de legibilidad instantánea que de ello resulta se ve ampliamente compensada por el fuerte acento poético que se obtiene sin esfuerzo mediante la forma natural e infantiloides en que están dibujadas".



Fig.182. Th. van Doesburg. Diseño de cartel La Section d'Or. 1920.



Fig.183.El Lissitzsky. Cubierta de De Stijl. 1927.

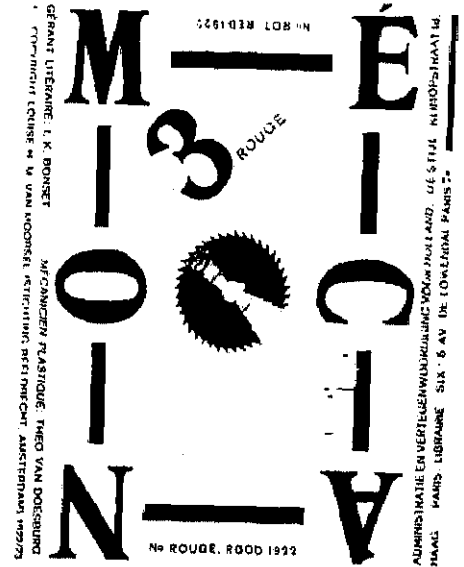


Fig.184. Vilmos Huszar. Cubierta de De Stijl. 1927.

Parece ser -según Kees Broos⁵⁸- que la evolución procesual natural de los artistas de De Stijl fue desde un interés inicial por la configuración de nuevos tipos de letra hasta la aceptación de los existentes y especular preferentemente con la distribución de los tipos sobre el soporte⁵⁹.

Pero la aportación tipográfica quizá más importante de De Stijl provenga de un artista foráneo al grupo: El Lissitzky (fig.183 y 185). Este artista, inclasificable por haber recorrido siempre en primera línea los más importantes movimientos artísticos europeos, realiza una profunda reflexión tanto teórica como práctica sobre el tema tratado en esta

⁵⁸en Jaffé, 1986, p.155.

⁵⁹"Los artistas y arquitectos del grupo stiljiano volvieron a utilizar los tipos libres ya existentes, los cuales, aunque creados en el siglo XIX, se adaptaban sin embargo muy bien a las exigencias de legibilidad y aplicabilidad a diversos medios. A partir del primer número del volumen cuarto, la cubierta de De Stijl se compuso de nuevo a base de 'grutescos' ya existentes, aunque ahora de un modo que contemplaba la letra como un elemento constructivo dentro del plano." (Kees Broos, en Jaffé, 1986, p.155. En nota a pie de página el autor constata los cambios introducidos en la cubierta de De Stijl al introducir una composición más dinámica descentrando la cabecera hacia la izquierda y compensándola con un texto en una columna paralela).

tesis; así, en la revista Merz (nº4, Hannover, julio 1923) publica el artículo "La topografía de la tipografía" en el que destacan ocho reglas de esta práctica:

"1. Las palabras impresas en el papel se aprenden de vista y no de oído.

"2. Las ideas se comunican por medio de vocablos convencionales, a la idea hay que darle forma por medio de las letras.

"3. La economía de la expresión: la óptica en lugar de la fonética.

"4. El diseño del espacio del libro mediante el material de los tipos de imprenta, conforme a las leyes de la mecánica tipográfica, debe corresponderse con los sones y acentos del contenido.

"5. El diseño del espacio del libro mediante el material de los bloques del proceso ilustrativo, que confieren la realidad a la nueva óptica. La realidad sobrenaturalista de la mirada perfeccionada.

"6. La secuencia continua de las páginas: el libro bioscópico.

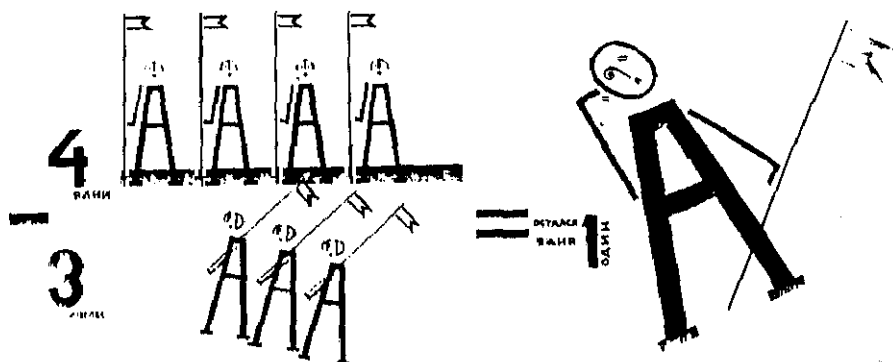
"7. El nuevo libro exige un nuevo escritor. Los tinteros y las plumas son ya agua pasada.

"8. La hoja impresa trasciende el espacio y el tiempo. la hoja impresa, el infinito del libro debe trascenderse.

"LA ELECTROBIBLIOTECA".

La portada del tercer número de la revista Broom, publicada un mes antes del citado número de Merz en el que aparecían estas reglas; por ello la portada de Broom puede ser considerada la realización práctica de la teoría expuesta en Merz.

Fig. 185. El Lissitzky. USSR Rusische Ausstellung, 1929.



12. Constructivismo.

En 1918 el polifacético artista e intelectual Vladimir Maïakovski, tras aceptar la riqueza de posibilidades del futurismo y el suprematismo rusos, propone desvincular al arte de centros privilegiados y socializarlo a los espacios habitables del pueblo⁶⁰. Dos años más tarde Pevsner y Naum Gabo, en su Manifiesto Realista de Moscú, rechazan algunos rasgos de los que había participado el surrealismo, como el automatismo, la fantasía y el inconsciente, pero propugnan la razón, la precisión y el cálculo como cimentadores del nuevo arte. En el año siguiente el arquitecto Ladvovski y los artistas Popova, Sterenberg y Babitchev conforman la primera comisión constructivista. Pero será en 1922 cuando Alexis Gan -un artista que se une a las citadas comisiones en un segundo momento- publica *El constructivismo*, la obra que hace concordar las citadas propuestas de vanguardia al tiempo que eleva el producto resultante a la categoría de arte nacional diferenciado: "¡Ha llegado el final de lo puro y lo aplicado! Es la hora de lo social y lo racional ... Nada fortuito, no calculado, nada del gusto ciego y del arbitrarismo estético. Todo debe ser concebido técnicamente y de forma funcional. Así nuestro constructivismo, es decir el constructivismo desarrollado en la Unión Soviética, se distingue radicalmente de ese constructivismo del que se habla en Occidente y a cuyo contacto se encuentran nuestros pintores del arte de izquierdas." Esta, misma indestructible ligazón de lo nacional a la ideología comunista triunfante impulsará a Rodchenko y a Varvara Stepanova a identificar al constructivismo con la estética comunista y, por ello, a la anatemización de cualquier constructivismo foráneo. Aunque próxima, todavía en la URSS es impresagiable la futura prohibición de cualquier tipo de arte abstracto⁶¹.

El constructivismo, negando incluso el calificativo de arte, pretende ser algo que abarque la totalidad de las expresiones estéticas, incluso homologando la unidad de artes del tiempo y artes del espacio, como la mayoría de los movimientos de vanguardia, adoptando aquellos materiales novedosos y variados ofrecidos por la ciencia y la tecnología del nuevo momento social, negando lo accesorio y ornamental. La dedicación a lo social antes comentada lo enlaza a las artes aplicadas y al diseño, desde decorados para festejos y celebraciones revolucionarias a sólidas arquitecturas propagandísticas y a las artes gráficas y publicitarias. Y esto no se contradice con lo anterior, pues todo objeto diseñado dentro de los cánones constructivistas se desvincula de lo decorativo en beneficio de su utilidad y

⁶⁰"No tenemos necesidad de un mausoleo de arte donde venerar obras muertas -dirá Maïakovski en la revista *Arte comunista*-, sino fábricas vivientes del espíritu humano: en las calles, en los tranvías, en las fábricas, en los talleres y en las casas de los trabajadores". Cita tomada de *El arte del Siglo XX*. vol I, 1900-1949. Salvat. Barcelona, 1989. Ed. consultada de 1990.

⁶¹Parece imposible que se esté gestando coetáneamente un movimiento estético de reacción que, como en Lunacharskij o Trotsky, involucionará desde la defensa del arte moderno a su total rechazo al considerarlo clasista y fascista. Esta alocada marcha atrás de los dirigentes atraparà incluso a individuos tan preclaros como al mismo Maïakovski al que esta situación absurda y desasosegante le conducirá al suicidio.

funcionalidad. Aún siendo un artista pluridisciplinar -llega incluso a realizar títulos de crédito y subtítulos para películas-, es en el proceso gráfico, publicitario y propagandístico, en el que encontramos la más excelente expresión sinestésica de Alexander Rodchenko⁶². Los posters de Rodchenko⁶³ estaban condicionados por las posibilidades económicas de su patria y, de ahí, el uso de métodos baratos de impresión, de limitación y sobriedad de los colores y técnicas -usa como medio alternativo la xilografía y la litografía, aún cuando han de ser resaltadas sus excelentes dotes para el collage y el fotomontaje-, debiendo destacarse, asimismo, la parquedad de sus slogans para hacerlos más efectivos en la agitación de las masas, siendo la consigna institucional de ascetismo retórico aceptada de buen grado por quien habitualmente los componía: el genial poeta Mayakovsky. Esta colaboración culminó especialmente en los carteles de carácter político y en los slogans publicitarios de las factorías estatales. En este sentido hemos de señalar la importancia de la correspondencia con un constructivismo literario del que sobresalen poetas como Khlebnikov, Krucénich (quien elaborará los primeros poemas fonéticos al tiempo que Malèvich realizaba sus cuadros no objetivos⁶⁴) y Kamenski, apegados todos a Mayakovsky. En los collages de Rodchenko de 1922 se produce -según constata Khan-Magomedov⁶⁵- un incremento de las relaciones entre imágenes y palabras, paralelamente a un refuerzo de sus cualidades compositivas, evolucionando desde un tipo de estructuraciones de mancha centrada en el papel a otras en las que hay un dominio total del soporte por la imagen. Igualmente ha de destacarse su labor de ilustrador de libros -más que ilustrar, en realidad, interpreta-; así, las portadas constructivistas iniciadas en 1922 y entre las cuales ha de destacarse la del libro ya citado de Alexis Gan *El Constructivismo*, Izbran de N. Asseiev (1923), o el original uso de la tipografía en la obra *Maïakovski sourit, Maïakovski rit, Maïakovski se moque*; en 1924, el poema *Pro eto*, otra creación de Maïakovski -quien hará gran elogio de su trabajo al ver en él más que aspectos ilustrativos un refuerzo del sentido que él pretendía-, la cubierta de la novela *Mess Mend* de Marietta Chagninian en el mismo año, o libros políticos como *K Jimou Ilitchou, Las masas populares en la Revolución Rusa* de A. Williams, las 25 hojas de

⁶²Selim O. Khan-Magomedov. *Alexandre Rodtchenko. L'oeuvre complet*. Philippe Sers Editeur. Paris, 1986. Colab.: Vieri Quilici. p.24. "Il n'est pas excessif d'affirmer que Rodtchenko fut l'une des figures centrales du processus d'interaction entre les arts figuratifs 'de gauche' et l'architecture, processus qui ira alimenter les nouveaux courants de l'architecture, de l'art industriel et de la propagande de masse." (p.24). "(...) Rodtchenko intervint dans tous les domaines de l'art. Sans ses oeuvres, l'inter-relation entre les arts, la formation de ce nouve style, deviennent plus obscures" (p.111).

⁶³"In a society where the poster had become a primary form of mass communication (a partial list of Russian posters issued between 1917 and 1923 runs to about 3000), Rodchenko 'was its most original designer (...)' (Hughes, 19 , p.93).

⁶⁴Andrei Nakov (comisario de la exposición); *Dadá y constructivismo*. Centro de Arte Reina Sofia. Madrid, 9 marzo - 1 mayo 1989, Mº de Cultura, p.16.

⁶⁵Khan-Magomedov; Alexadre Rodtchenko. Ed. cit., p.118. "(...) ceux [collages] de 1922 sont dominés par la volonté d'exprimer, à travers les contrastes, les sens logique de la composition avec force lettres et motifs figuratifs."

la Historia del P.C.U.S., o las revistas Kinofot Novyi LEF y Za rubezhom, entre otras. Todo ello lleva a la materialización de un estilo tan personal que será muy imitado en los años veinte, es el denominado "Style Rodchenko". Sus características esenciales -insertas en el universo constructivista- son la ignorancia de todo elemento decorativo, la sobriedad en el uso de colores y tintas planas procurando todo ello una extrema funcionalidad que atiende a un mayor grado de efectividad comunicativa, aun cuando, como puede ser comprobado en la más simple inspección ocular, no son desdeñados los aspectos plásticos.

Otros creadores de gran importancia por la calidad de su producción y que aquí no podrían ser ignorados son Petr Miturich quien entre 1915 y 1917 crea lo que el ha denominado "alfabeto plástico", muy en conexión con la esculturas generativas de formas vegetales de Matiushin desarrolladas desde 1914⁶⁶; igualmente las experiencias del constructivista polaco Strzeminski que realiza arreglos tipográficos (Zponad de Przybos)⁶⁷. Andrei Nakov enlaza a constructivistas, dadaístas y el espíritu de la Bauhaus al comentar una especie de zeitgeist por el que palabra e imagen se asocian y equilibran conceptual y estéticamente: "Poesía, escultura y pintura son intercambiables con tipografía, decorados de teatro, danza y diseño. Schwitters escribe (y recita) poemas fonéticos, pinta, hace ensamblajes. Además de sus actividades teóricas, Van Doesburg es pintor, arquitecto, tipógrafo y también escribe poemas fonéticos. Fuera de sus actividades plásticas, Arp escribe poesía, Hausmann es fotógrafo, bailarín profesional y como Tatlin se ocupa incluso del traje funcional. El trabajo en varias áreas artísticas es tanto más importante para una nueva concepción del artista 'constructivo' cuanto que lo que se busca en cada actividad es su propia esencia: la esencia de la materia (Tatlin), del gesto (dadaístas), de la forma (Malevich, Van Doesburg, Kobro), del plano pictórico (Strzeminski), de la palabra (futuristas rusos), del sonido (Hausmann, Schwitters), etc."

Liubov Popova quien desde 1921 hasta su temprana muerte en 1924 realizará fascinantes investigaciones sobre tipografía⁶⁸. En ese arte total deben destacarse sus escenarios, donde los objetos industriales reales sobre los que se proyectaban fotografías

⁶⁶ Andrei Nakov (et al.); Dadá y constructivismo. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1989, p.18.

⁶⁷ "estos estados de la composición tipográfica dan fe de la seriedad de su obra, cuya calidad está todavía por descubrir, más allá del epos de la escuela polaca. No es pues de extrañar que el trabajo tipográfico sea una de las cumbres del arte constructivista y que en este área Lissitzky, Strzeminski y Schwitters hayan dejado alguna de las obras maestras más esclarecedoras del arte de este siglo. las exposiciones de 'nueva tipografía' de finales de los años veinte son una prueba más de la importancia que este tema tenía para unos artistas plásticos tan notables."

⁶⁸ "En sus diseños para libros, revistas y portadas musicales hizo uso de diversos recursos como el empleo de negritas dispuestas asimétricamente y de colores yuxtapuestos para hacer resaltar elementos importantes de los títulos; distintas partes del diseño crearon configuraciones en forma de bloque que, posteriormente servirían para caracterizar la tipografía constructivista, que sería conocida en Occidente a través de la obra de Lissitzky y Rodchenko". Igualmente sus escenarios incluían objetos industriales, consignas políticas y fotografías proyectadas en grandes pantallas. (Evelyn Weiss, Magdalena Dabrowski, Eugenia Ordóñez e Irina Pronina; Liubov Popova. M.N.C.A. "Reina Sofía". Madrid, 18 diciembre - 17 febrero 1992, p.33 y 49.

estaban acribillados de consignas políticas; El magnífico cornudo, de Fernand Crommeljnk (1922) y Mundo insurgente, de Marcel Martinet, son dos ejemplos exultantes.

También debemos citar aquí el extraño constructivismo del uruguayo Joaquín Torres García, quien en muchas de sus obras emplea la palabra tanto estética como documental.

13. Nueva Objetividad (Neue Sachlichkeit).

Esta idea del arte nace tras la guerra, con una actitud a la que el desengaño de las circunstancias que llevaron al conflicto bélico les inmuniza contra la ambición regeneracionista y les imprime un espíritu trágico. En arte manifiestan abiertamente configurarse como una vista atrás, a las experiencias precedentes a la vanguardia, salvo las típicas excepciones, pero, en general, sus cuadros revelan cuando menos estar bien informados sobre las experiencias que rechazan, especialmente Grosz. Actúan en paralelo con los artistas de los Valori Plastici italianos.

Grosz utiliza frecuentemente las escrituras; en el caso de *El entierro de Oskar Panizza* y de *Hotel National* (fig.186), los rótulos luminosos poseen referencias en su disposición a obras futuristas. Pero si Grosz alcanzaría la fama sería como dibujante (fig.187), narrando los desastres de la guerra que el sufrió, en paralelismo sorprendente con Goya. Grosz coloca textos, comentarios o chistes irónicos en estas composiciones que denuncian el enriquecimiento especulativo de posguerra, la indiferencia ante las calamidades y el olvido de aquellos que dieron su vida o perdieron sus miembros en el campo de batalla, relegados hoy al olvido o a la mendicidad.

Fig.186. G. Grosz. *El entierro de Oskar Panizza*. Staatsgalerie. Stuttgart.

Fig.187. G. Grosz. *Emigrantes en Berlín*. 1921.



14. Expresionismo abstracto⁶⁹.

La opinión de Harrison⁷⁰ sobre los inicios y primeros desarrollos del expresionismo abstracto está dominada por el intento de explicar la influencia que sobre este movimiento ejercieron el Cubismo y el Surrealismo; y ello se hace muy necesario cuando valoramos debidamente cómo estos movimientos le donaron, respectivamente, una espacialidad pictórica alternativa, todavía en vigencia, y un exquisito sistema procesual denominado automatismo. Pese a lo antitético de ambas tendencias supieron extraer su más valiosa esencialidad, tanto *negativa como positiva*⁷¹. Ese sorprendente balanceo entre cubismo y surrealismo como referentes privilegiados de su procesualidad es fácilmente perceptible en la minuciosa conjunción de dos procedimientos antagónicos para crear un concierto pleno

⁶⁹Charles Harrison (Stangos, 1986, p.143-144) no ve suficientemente ajustada la etiqueta 'expresionismo abstracto' ya que De Kooning jamás alcanzará la abstracción total pudiendo ser fácilmente desveladas referencias figurativas, y, por otro lado está Barnett Newman, al que la etiqueta de 'expresionista' le quedaría, igualmente, bastante holgada. Este mismo crítico no reparará en señalar entre todos estos artistas sus enormes diferencias de nivel en seriedad, vulgaridad, sublimidad y rutina.

Rosenberg prefiere el apelativo Acción Painting (pintura de acción) y ello no es desajustado ya que englobaría, en ese 'de acción', un calificativo vinculante de los procesos creativos de esos dos movimientos europeos tan queridos por estos artistas americanos: el cubismo y el surrealismo. Greenberg, a su vez, propone una tercera denominación: American-Type Painting (Pintura de tipo americano). Evidentemente nosotros titulamos el presente apartado como Expresionismo abstracto americano simplemente por parecer que ha sido el más afortunado en el contexto teórico del arte.

Harrison delimita, cuando menos, dos grupos en relación con la calidad y originalidad de sus aportaciones. En el grupo superior estarían Pollock, De Kooning, Still, Newman y Rothko, y en el secundario, Baziotes, Tomlin, Gottlieb, Motherwell, Pousette Dart, Kline y Guston. Harrison no puede dejar de considerar a Gorky y a Hofmann "como figuras relevantes, pero no claves, de lo que se entiende por 'primera generación' de la pintura norteamericana". Hofmann es, diga lo que se diga, una personalidad destacable en los preámbulos del movimiento. Sus contactos de primera mano con los artistas de los centros europeos de vanguardia desde principios de siglo lo erigen, en el provinciano ámbito neoyorkino, como una rara avis, repleto de información y, lo que es más importante, deseoso de transmitirla a quien quisiera escucharle (asiduos de sus conferencias y actividades serán los críticos C. Greenberg y Lee Krasner) pero, sorprendentemente, hizo, por completo, oídos sordos a las capacidades de los surrealistas, a los que habrá de citar en los años cuarenta al serle exigido por la nueva generación de artistas americanos (Harrison, op. cit., p.51). Motherwell también gozó, desde 1941, de una envidiable cercanía física a los surrealistas europeos residentes a Nueva York, como Tanguy, Masson, Duchamp, Ernst y Breton. Auxiliado por sus densos conocimientos de historia del arte, logró traspasar estas experiencias a Pollock, Gorky y Rothko. La omisión de Motherwell del grupo seleccionado por Harrison como principal es debido, según propio testimonio, a que las obras realizadas por este artista a finales de los cuarenta no fueron tomadas en consideración ni difundidas hasta bien entrados los cincuenta. En 1948 varios expresionistas abstractos forman un grupo didáctico y, por sugerencia de Barnett Newman, deciden llamarlo "Los temas del artista" para insistir así en su reivindicación de una pintura temática que la diferenciase de la abstracción absoluta de los abstractos históricos europeos, afirmando la posesión inicial de un contenido, concreto e importante, materializado en imágenes (véase Harrison, en Stangos, 1986, p.155). El grupo estará formado en su momento álgido por Baziotes, David Hare, Motherwell, Still, Rothko y Newmann.

⁷⁰Stangos, 1986, p.143-173.

⁷¹Harrison (en Stangos, 1986, p.145) señala como del surrealismo además de sus ideas de liberación del espíritu y "revolución de conciencia", no evitaron caer en la tentación de asumir sus cargas más banales como su exagerada teatralidad y su necesidad literaria.

de armonía: las formas planas, ordenadoras, muy influidas por el collage, y el desorden del automatismo. Gorky⁷² y Pollock⁷³ serán los maestros indiscutibles de esa "reconciliación" al cohesionar magistralmente dibujo y pintura: "el dibujo en cuanto actividad generadora de imágenes, y la pintura en cuanto actividad que implicase la afirmación del carácter plano del lienzo. (...) Un nuevo género pictórico, libre de la función descriptiva de la que no se libraba el dibujo, fue en gran medida el instrumento para lograrlo"⁷⁴. Gorky, insertándolo en el centro de la problemática que estamos estudiando, se sitúa en una posición avanzada respecto a la simple consideración del arte como un lenguaje ("Queridos míos, pensad en el arte como si de una frase se tratara. Pensad en el artista como en el escritor de esa frase, su compositor (...) si el arte es como una frase, e incluso como un párrafo, entonces las grandes épocas o capítulos del arte son sus verbos, que yo comparo con con el flujo, el movimiento y la vida. Y también sus palabras teóricas. Las épocas de los conceptos.") y no tan alejada de la comprensión de un apoyo del arte en los aspectos pragmáticos de las lenguas y, en especial, la sensación de seguridad que le da su lengua materna como registro privilegiado de sus reflexiones artísticas: "A veces archivo en armenio la esencia de mis reflexiones con el fin de preservarlas. Entonces las puedo usar para una serie de dibujos. Desde luego, no puedo hacerlo siempre, y de hecho no lo hago. Pero en ocasiones conservar tales conceptos en armenio sobre papel me resulta valioso."⁷⁵.

En ese profundo debate cubismo/surrealismo, Harrison considera pertinente incluir a De Kooning, quien asume primero y renueva después el espacio poscubista, al que había llegado Picasso pagando el doloroso precio de la recuperación de lo escenográfico. De Kooning sabrá solucionar este problemático equilibrio entre volumen perceptible no retórico y lo plano bidimensional al rechazar cualquier selección entre ambas: "Deja que el fondo invada a la figura, que la figura absorba el fondo. La ontología de la pintura sigue siendo provisional, en un sentido que implica algo más que el equívoco que asociamos con el uso de la ilusión"⁷⁶. En lo concerniente al surrealismo, De Kooning, como la mayoría de los expresionistas abstractos americanos- aprecia de él la floración de experiencias subconscientes caligráficas del automatismo. La caligrafía de este artista es visible en su trazado lineal abigarrado que oscila entre lo definido y lo indefinido, apoyando lo dicho unos renglones más arriba al respecto de esa disolución/absorción de figura y fondo. ¿Quién

⁷²"La consideración de sobre si debería considerársele como 'el último surrealista o como un pionero de la nueva pintura americana' más vale que la dejemos sin zanjar".

⁷³"En la obra de Pollock, 'automatismo' (la noción de grafismo en cuanto 'descubrimiento de sí mismo') y pictoricidad extrema (medio 'aformal' de escape de fines formales opresivos) vienen a significar una única y misma cosa". Harrison (en Stangos, 1986, p.151).

⁷⁴Harrison, en Stangos, 1986, p.147.

⁷⁵Esta cita de Gorky y la anterior proceden del trabajo de Matthew Spender "Una ventana al infinito", para el catálogo Arshile Gorky, 1904-1948. Fund. Caja de Pensiones, Madrid, 1989, p.39.

⁷⁶Harrison, en Stangos, 1986, p.158-159; la cita entrecomillada está en la p.159.

que lea el poema de Richard Eberhart A los poetas locos podrá dejar de pensar en la producción de De Kooning?:

Felices los locos pues ellos pueden

Ver

Que las piedras son livianas

Que las nubes son pesadas

Que las mujeres son hombres

Y los hombres son mujeres

Felices estos dementes

Por ver

Que son hijos bastardos

Que han nacido deformes

Que son libres

Donde otros están en cadenas.⁷⁷

En lo concerniente a su relación con la escritura damos la palabra a Robert C. Hobbs, director del Museo de Arte de la Universidad de Iowa a principios de los ochenta, quien en la Introducción a un catálogo sobre el Lettrisme⁷⁸ documenta una amplia serie de trabajos de de Kooning en 1940 en los que, utilizando letras dispersas por el cuadro, consigue crear paisajes de gran poder estético: "De Kooning's letters seem to be in a flux, to appear for only a moment. This momentary quality of communication, its suggestive character, is later underscored in the title of a painting he created a couple of decades later, *Whose Name Was Writ in Water*."

"La interpretación más (crudamente) jungiana que freudiana del inconsciente que hacían en su obra Pollock, Newman, Rothko y Gottlieb reflejaba determinados aspectos de las ambiciones que tenían en común. Cuando escribían, preferían escribir de 'rituales' en vez de 'relaciones'. Su preocupación no era tanta por atraer la atención hacia el pathos del aislamiento y la inseguridad en las relaciones del hombre con el hombre como por dar expresión a la prioridad de la 'acción estética' sobre la 'social'⁷⁹.

El ingenuo y confiado idealismo de la abstracción histórica europea (Kandinsky - Malevitch - Mondrian) no contentaba a los expresionistas abstractos norteamericanos,

⁷⁷Los versos han sido extraídos del espléndido volumen monográfico sobre poesía norteamericana contemporánea que ha editado la revista Litoral (nº193-194, Torremolinos, Málaga. 1992). El citado poema aparece editado bajo una obra de Arshile Gorky pero aquí nos hemos tomado la licencia de pensar en otro artista.

⁷⁸Lettrisme: Into the Present. Comisariada esta exposición por Stephen C. Foster y coordinador del catálogo con el mismo título, publicado por Visible Language Eds. Cleveland. Ohio. 1983.

⁷⁹Harrison, en Stangos, 1986, p.168.

quienes experimentaron la alienación del hombre con el mundo y se percataron de la falta de capacidad que el espacio de la ciencia -suprema abstracción- poseía si era aplicado al arte⁸⁰.

Se producen disensiones entre artistas y críticos, debido a que los primeros tratan de confundir con sus declaraciones a los segundos y aprecian en sus obras aspectos plásticos de carácter teórico que el crítico se muestra incapaz de transcribir⁸¹.

Procesualmente, la posición del pintor respecto a la obra, modificada por Pollock, hace descender el 'punto de balanceo' de los hombros a las caderas, aumentándose de esta manera el campo abarcado en la aplicación de la pintura, ello supuso una considerable ampliación de la escala del soporte. Igualmente, con este incremento del campo de acción efectiva, Pollock consiguió que sus intensas sesiones marcadas por el lirismo, no agotasen, por acumulación y exceso de elaboración, la frescura de contrastes entre zonas de densidad diferente, jugando con la fluidez de la pintura y los ritmos que esa factura desprende. Pero, como nos advierte Harrison, no es la forma, sino la finalidad que Pollock perseguía con esa técnica lo que añadió al arte nuevas formas de correlación entre elaboración y comprensión. En este sentido lo que supone -como él mismo confiesa⁸²- no es tanto narrar sus sentimientos sino factizarlos: "Quiero expresar mis sentimientos antes que ilustrarlos. La técnica no es más que un medio para llegar a decir algo. Mientras pinto tengo una idea general de lo qué estoy haciendo. Puedo controlar como fluye la pintura: no hay accidentes, simplemente no existe ni principio ni final". Se hace evidente la relación con la escritura automática surrealista, aún cuando supone la aplicación de notables variaciones sobre las peculiaridades de la misma: "The action painting of Pollock and de Kooning had been slowed down to a quieter and more obviously decorative configuration of letters and words that depended on Letterist concerns and that also harked back to the great calligraphers of the past who embellished the Koran."

Harrison acude a Sydney Janis⁸³ para definir la obra de Motherwell como 'una dialéctica entre la conciencia (líneas rectas, forma perfilada, colores compensados, lenguaje abstracto) y el inconsciente (líneas blandas, formas poco claras, automatismo) que se resuelven en una síntesis que como un todo difiere de ambos'; y añade de su propia mano: "las afirmaciones de Motherwell suelen gozar de una elegancia nada típica de los expresionistas abstractos". Robert Motherwell, como casi todos los expresionistas americanos, aún siendo él el más intelectual del grupo, cultiva una plástica vinculada a la poesía estadounidense del momento, pero no sólo estadounidense... Tras asistir a los

⁸⁰Harrison menciona a este respecto el excelente documento "What Abstract Means to Me", escrito por De Kooning, y publicado en el Bulletin of The Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York, primavera de 1951.

⁸¹Harrison, en Stangos, 1986, p.146.

⁸²En una entrevista realizada por Bryan Robertson a Jackson Pollock y que incluyó en su conocido libro sobre este artista. Manejado por Harrison y frecuentemente citado por él.

⁸³En Stangos, 1986, p.145. Sydney Janis, en Abstract and Surrealist Art in America, Nueva York, 1944.

discursos dados en San Francisco en 1937 por Breton y Malraux para la recaudación de fondos con destino a las fuerzas republicanas españolas, por entonces en plena conflagración contra los rebeldes, Motherwell, henchido de juvenil espíritu revolucionario, acude a la obra poética de García Lorca, en especial a su Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, fruto de la cual será su tan intensa serie Elegía a la República Española⁸⁴. Pero a nosotros nos interesa particularmente su serie Je t'aime (fig.188). En la entrevista concedida a Barbaralee Diamondstein comenta la imposible separación entre figuración y abstracción, pues "no hay comunicación, no hay obra de arte que no sea esencialmente 'abstracta' por definición, abstraída con el fin de lograr el énfasis"; y sugiere la enorme dependencia criteriológica, pero "discreta" de Mondrian con respecto a van Gogh, y añade entre paréntesis: En esto tenemos que depender de los ojos, cuya discriminación es bastante más precisa, sutil e inmediata de lo que se puede medir y describir con la palabra". En la serie Je t'aime la grafía puede dejar de serlo para convertirse en abstracción, desvinculada de lo semántico y exclusivamente insertada en el universo del trazo gestual. Posteriormente volveremos a hablar sobre esta serie en la segunda parte de esta tesis.

Fig.188. Robert Motherwell. Je T'aime nº4. En proceso de realización. 1955.



⁸⁴En la entrevista realizada por Barbaralee Diamondstein para el catálogo de la exposición de obras de este artista en la Fundación Juan March de Madrid (abril-mayo, 1980) comenta la influencia de Lorca y el cualitativo influjo que tuvo en la producción de la Elegía ... : "La pureza del poema de lorca y su resonancia tiene dimensión muy superior a la muerte de un torero, pero quizás no superior a la muerte de España. Yo sentía plenamente el término 'elegía' del título. Tenía 21 años en 1936, cuando comenzó la Guerra Civil Española. Y me fascina el 'Negro Español' al que se refiere Rafael Alberti y que ilustré años más tarde en un 'libre de peintre'". Un poco más adelante en la misma entrevista, al serle preguntado por su constante relación con poetas, frecuente entre los artistas plásticos de la época, constata la primacía de los literatos en la definición de la vanguardia señalando a Poe, Baudelaire y Mallarmé, como figuras indiscutibles de esta anticipación.

15. Informalismo.

Suelen distinguirse, generalmente, tres tipos de informalismo: el informalismo signico, o gestualismo, representado por Hartung y Mathieu; el tachismo de Wols, Fautrier, Dubuffet y Michaux; y el informalismo matérico de Burri y Tapies, denominado ocasionalmente brutalismo (aunque para eliminar confusiones no se debería recurrir a este término). Insertados en las corrientes de pensamiento dominante, se caracterizan por dos influencias filosóficas fundamentales: la del existencialismo de Heidegger, Sartre y Jaspers, y la de la fenomenología husserliana que en esos momentos es mantenida por Merleau-Ponty y G. Bachelard.

Hans Hartung y Mathieu recurren a signos como modo de expresión; si bien el primero -con sus pinceladas acumuladas en forma de hoja- la acción de aplicar pintura es más mesurada que en el caso del segundo, y, como aprecia C. S. Toulling¹, el uso del arabesco y el garabato inducen al espectador a 'leerlos'. Mathieu, por su parte, libera, frente al lienzo en vertical, una violenta batalla cuerpo a cuerpo con él -muy conocida es la documentación fotográfica del proceso de ejecución de sus obras; en el caso de Batalla de Ha-Kata (1957) viste para la ocasión un vestido a rayas blancas y negras, y luce en torno a su cabeza un paño rojo que recuerdan a las vestiduras de los samurais, semejando él mismo ser un guerrero más de la batalla. Leer estas obras de Mathieu como escritura sería apelar quizá a una fantástica imaginación; pero no cabe duda de que los resultados pueden recordar a escrituras de extrañas culturas. Lara-Vinca Masini advierte tal posibilidad, y dice: "la sua 'calligrafia', di carattere orientale, ideografico, esprime il vitalismo totale, vuole essere 'pura manifestazione dell'essere'." La misma autora cita comentarios de Gillo Dorfles, pero no tanto en la especulación de aspectos pictóricos caligráficos, cuanto de la posible narratividad de sus producciones². De Yves Tanguy el investigador J. M. Bardavio nos aporta un dato fundamental. En 1933 Tanguy dirige una carta a Paul Eluard; se trata de una carta-pintura, "nos muestra -dice Bardavio- tal vez por primera vez- una versatilidad total de las funciones de los signos de puntuación que se evaden fuera del texto de la carta para disponerse alrededor de la ciudad acechando el montículo (como si se tratase de extrañas aves), situado su lugar en el texto". Desgraciadamente no hemos podido observar ninguna reproducción de dicha carta, pero el citado experimento -la colocación extranjera

¹En el catálogo de la exposición Hans Hartung- Julio Gozález (1937-1949) en el I.V.A.M. (valencia, 1992); dice: "Así pues el dibujo -y la cantidad de hojas es significativa- es una actividad fundamental. Sobre el papel de Hartung suspende su gesto, traza signos múltiples, entre arabescos y garabatos, y decide su escritura pictórica."

²"Le signe précède a la signification. Un autentico capovolgimento dei consueti princilli della semiotica tradizionale quale risulta istituzionalizzata attraverso gli studi di un de Saussure o di un Jakobson" (Citado por Masini, del catálogo "G. Mathieu; opere recenti" en la Galleria Arte 92 de Milán, cuyo texto fue realizado por G. Dorfles, y publicado por Electa, Milán, 1992). En el mismo texto Dorfles repara en cierto orientalismo, y añade: "Como si vede: è sempre possibile un'interpretazione, a un tempo pittorica e narrativa, che il titolo suggerisce ma che è la stessa struttura del dipinto a suscitare nello spettatore".

del texto alrededor de la imagen y la disposición acumulada de sus signos de puntuación- merece ser, cuando menos, referido.

En la corriente denominada tachista destacaremos a Michaux (fig 189 y 190) y Dubuffet. Del primero, sus pinturas son casi escrituras; a pesar de sus fuertes críticas a Oriente -expuestas en su novela *Un bárbaro en Asia* (1933)- en los trazos que conforman sus obras es imposible no ver reminiscencias de la escritura china y así lo aprecia Jorge Luis Borges en la introducción de su traducción a la lengua castellana de la obra antes citada³: "A lo largo de su larga vida ejerció dos artes: la pintura y las letras. En sus últimos libros las combinó. La noción china y japonesa de que los ideogramas de un poema se componen no sólo para el oído sino también para la vista, le sugirió curiosos experimentos." En la obra de Michaux que venimos citando, aprecia la pluralidad de los mantras como unión maravillosa de imagen y plegaria: "Basta decir estas palabras a un palo seco (leemos en el *Yandogya-Upanishad* acerca de un texto que a pesar de todos los comentarios, no nos parece tan extraordinario) para que se revista de flores y de hojas y eche raíz."⁴ Es, indudablemente, un tipo particular de creación por la palabra.

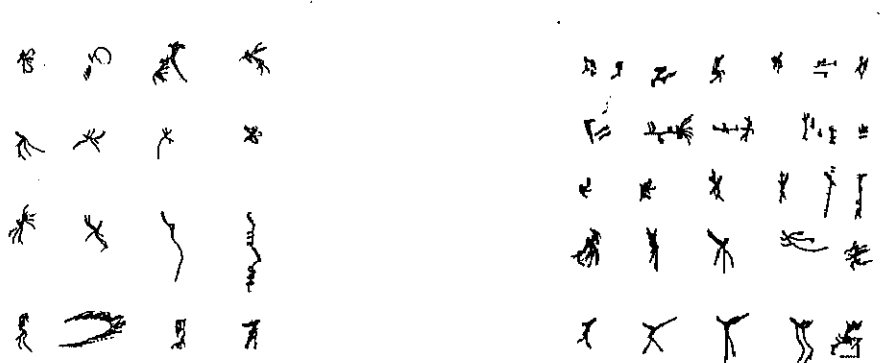


Fig.189 y 190. H. Michaux. Sin título (Alfabeto). 1944. Col. part.

Burri y Tapies son los más destacados representantes de ese informalismo matérico. Burri y Tapies no hacen sino una maravillosa exposición plástica del concepto de ojo háptico -de ojo que palpa, que tacta- creado por Aloïs Riegl. La prelación de Burri en los aspectos técnicos y conceptuales debe ser considerada; sacos lacerados, que desde unos inicios plenos de cromatismo progresan hacia la exploración de una pigmentación sorda y

³La edición que hemos consultado es la de Tusquets / Orbis. Barcelona. 1987.

⁴P.26, en la obra y edición citadas.

severa, que hacen decir de él a Argán: "Non è la pittura a fingere la realtà, ma la realtà a fingere la pittura". En los años sesenta su obra está marcada por el concepto de combustión; la sensualidad -y sexualidad- de las heridas abiertas, nacidas por ignición controlada. De esta época destaca Grande Sacco Congo Binga (158 x 256, 1960), perteneciente a la colección del Museo de Bellas Artes de Houston, en la que el saco elegido por Burri para cubrir la parte inferior derecha de su obra -en una composición que a Carlo Pirovano⁵ le hace recordar la obra de Mondrian- poseía, estarcidas, las inscripciones CONGO / BINGA. La sobriedad material de Burri, en la que el ilustre crítico italiano Mauricio Calvesi⁶ percibe claramente no tanto la protesta ulterior de los Povera contra el consumismo, sino la protesta contra una sociedad ciega ante la pobreza de sus semejantes.

Una obra anterior, del año 1952, Large Sack, expuesta en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma, con un formato alargado horizontalmente, muestra en el ángulo inferior izquierdo, en delicadas letras mayúsculas de palo seco -austeridad y elegancia perfectamente unidas-, las iniciales de su apellido y nombre, B A, dispuestas, complicando su lectura, giradas cuarenta y cinco grados.

Las telas con palabras de Alberto Burri son una ruptura del silencio general de sus obras. Como contrapunto que devuelve a la palabra su posibilidad existencial fuera de significados concretos y que la aleja de las posibilidades de la historia, como testimonio de esos seres de segunda sin posibilidad de palabra trascendente.

Antoni Tapies utiliza con frecuencia la T y la A como referencias a su propio nombre. La energía de ejecución de sus cuadros no es la de un Mathieu, y en el resultado final aparece totalmente apagada: su gestualidad es apacible y eterna.

Mención aparte merece la obra del italiano Giuseppe Capogrossi de quien Roland Penrose ha dicho: "Sus signos individuales recuerdan, especialmente cuando se repiten en serie, alfabetos de lenguas que no podemos leer pero en los que el efecto de consecutividad y de orden es tal que implica la presencia de un significado (...)"; la contemplación de sus obras hace evidente la veracidad de esta observación.

⁵Carlo Pirovano; Burri. Aldo Mondadori ed. Milán, 1984, p.15.

⁶Mauricio Calvesi; Alberto Burri. Harry N. Abrams Publishers. Nueva York, 1975. (Procede de Fratelli Fabri. Milán, 1971, según trad. de Robert E. Wolf).

⁷Roland Penrose; Giuseppe Capogrossi. Introducción al catálogo de la exposición de este artista en el I.C.A. de Londres en 1957. Aquí ha sido obtenido de Edward Lucie-Smith; El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo. Cátedra. Madrid, 1983. Trad. de María Luisa Rodríguez Tapia, p. 112 y 115.

16. Cobra, Letrismo y la Internacional Situacionista.

Resulta curioso que, a pesar de la concreta vinculación geográfica de este grupo - incluso en el conocido juego de iniciales que dió lugar a su nombre-, su lugar de nacimiento haya sido París⁸. Rechazando cualquier posicionamiento teórico fundamentador⁹, por mínimo que éste fuese, sólo exigen afán de experimentación, y, consecuentemente, rechazan la estética y la industria cultural¹⁰.

Asger Horn, desde Copenhague; Karel Appel, Constant y Corneille, desde Amsterdam; y Christiam Dotremont y Joseph Noiret, desde Bruselas, configuran el grueso del grupo. En el mismo año de su primera exposición, 1949, en Amsterdam, sacaron a la luz un periódico cuyo primer número estaba dedicado al arte infantil, al de los seres alienados y al arte popular de mayor ingenuidad. Pero la manifestación que tiene mayor importancia para nosotros no se encuentra tanto en el propio Grupo Cobra cuanto que en ese grupo, no tanto paralelo como derivado, diferenciado pero no del todo distinto en cuanto a ideas y motivaciones, que fue la Internacional Situacionista. Isidore Isou (fig.195) funda el Lettrisme en Rumanía en el año 1942, aunque no será hasta 1946 cuando se celebre la primera exposición de producciones del grupo (preferentemente Isou, Caillens y Dufrêne). Si Isou es el fundador y máximo experimentador, Lemaître será el ideólogo y quien defina los límites de sus experiencias:

La definición del lettrismo es tan plural como sus producciones, tan solo unidas por el recurso a la palabra; pero dejemos el trabajo de su explicación a Stephen C. Foster¹¹, quien a su vez emplea una declaración del mismo Lemaître (fig.194): "Lettrisme is not a language, is not poetry, is not music, says Maurice Lemaître, one of the movement's early and major spokesmen. Rather, the letter is perceived as a 'constituent' of a 'new art' which offers an informative model for and, in cases embraces, all the arts. It is in many respects similar to what we now designate as 'intermedia'". Foster añade: "The Letterist revolution is based on restoration of art to its fundamentals, but a fundamental aspect of language is its visual dimension. It is the visual dimension of the movement that is particularly underscored

⁸La fecha, el 8 de noviembre de 1948, y el lugar, el Café Notre-Dame del Quai Saint-Michel. Allí se lanza un manifiesto titulado "La causa estaba vista" y como llamamiento universal a los artistas pero sin conciencia corporativa.

⁹"El deseo de una fuerza creadora indivisible, ni organizada ni desorganizada, donde se mezclen la forma y el contenido, los fines y los medios, la fealdad y la belleza, el dibujo y el color, los poderes subjetivos y las referencias a las realidades exteriores -dualidades mantenidas desde el Renacimiento por el arte aristocrático y luego burgues." Christian Dotremont. (Citado en *El arte del siglo XX*. Salvat. Barcelona. 2ª ed. de 1990, vol I, p.573).

¹⁰"La voluntad de Cobra es clara: reconciliarse con lo que Jung llama inconsciente colectivo, hacer que resurja otra cultura, oculta, anónima, pero auténtica." (en *El arte del siglo XX*. Salvat. Barcelona, 2ª ed. de 1990. vol I, p.572-573).

¹¹Stephen C. Foster (comisario); *Lettrisme: Into the Present*. Visible Language Eds. Cleveland, Ohio. 1983, p.9.

in the composition of this exhibition."¹² Pero la definición procesual más sencilla y efectiva, la realizada por Isou, su creador, la da Christian Schlatter en un artículo publicado en *Flash Art*¹³ "Isou proposed that the traditional representative and abstracts images of paint-replaced by letters or signs. The phonetic and ideographic alphabets, transformed into multiple forms of writting, would become tha basis for a new plastic art." Se produce así una reunión de poesía y pintura de tal precisión como nunca hasta ahora había sido alcanzada; Lemaître es plenamente consciente de ello y dice: For the first time with poetic Lettrisme and pictorial Hypergraphic Lettrism, PAINTER AND POET are one and the same (because the genre has become the same)¹⁴. "Los Lettristes han destrozado las palabras y propuesto nuevas partículas para la poesía; es decir, la versificación de las letras. [/]Después han entrado en el reino de la pintura, superando las formas abstractas y figurativas, consideradas exhaustas, para proponer un elemento específico que hasta entonces no había sido explorado, cual es la letra o el signo"¹⁵.

Isidore Isou (fig.195), cuya biografía, abreviada por Greil Marcus en su libro *Rastros de Carmín*¹⁶, nos da cuenta de un individuo excepcionalmente dotado, con una educación intelectual privilegiada y que a la temprana edad de 17 años descubre que el principal motor de la revolución social no es tanto el instinto de supervivencia como la voluntad de crear, que conforma al individuo como ser consciente y en la historia. La poesía es para él la forma más elevada de arte y, tras el rastro dejado por la vanguardia literaria desde Victor Hugo, pretendía reducir la unidad literaria a la letra: "reduciría la palabra a la letra, al puro signo, aparentemente sin significado, y en verdad interminablemente fecundo." De ahí nace el Letrismo.

"Los letristas convertían su poesía letra post-dadá en poesía estheperiste, una poesía del elemento final, un protolenguaje basado en partículas lingüísticas 'que no tienen significado inmediato, donde cada elemento existe siempre y cuando permita a uno imaginar otro elemento que también es inexistente o posible': una fórmula isouniana que pronto produjo extraordinarios resultados. Reemplazaron las artes visuales y la prosa narrativa por metagráficos (posteriormente hipergráficos), unos jeroglíficos en los que las frases eran interrumpidas o completadas mediante imágenes y viceversa, 'introduciendo en la escritura alfabética no sólo el arte de la pintura, sino los símbolos de todas las personas de categorías

¹²Stephen C. Foster; *Lettrisme: A Point of View*; capítulo inicial del libro comisariado por este autor, titulado *Lettrisme: Into Present*. Visible Language Eds. Cleveland, Ohio. 1983, p.9

¹³Ch. Schlatter; "What is lettrisme?". *Flash Art*, n°145, marzo-abril 1989, p.92-95.

¹⁴Reproducido por S. C. Foster; *Lettrisme: Into Present*. Visible Language Eds. Cleveland, Ohio. 1983, p.10

¹⁵Isidore Isou, 1947. Esta cita nos la proporciona Kevin Power en su artículo "Lenguaje estructurado". *Rev. Arena*, n°5, diciembre 1989.

¹⁶Greil Marcus; *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX.*[1989] Anagrama. Barcelona, 1993. Trad. de Damián Alou. La biografía de Isou está en las p.264-276.

sociales pasadas y presentes, además de los símbolos y antisímbolos de todas las imaginaciones individuales."¹⁷

Tras las experiencias iniciales del denominado *Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste*, de la mano de Guy Debord (fig.191) y Gil J. Wolman -*International Lettriste*- se produce una disidencia de las ideas de Isou por considerarlas opresivas para más ricos desarrollos, y se vincularán allá por 1957 a las experiencias ideológicas de Cobra, de la Bauhaus Imaginista alemano-escandinava y el *Psychogeographical Committee* británico.

La manifestación letrista más contundente y que causó mayor estupor fue probablemente la obra de Gabriel Pommerand *Saint ghetto des prêts* (1950); Jean-Paul Curtay comenta sus textos jeroglíficos: "[Era] un extraño híbrido de ideogramas, jeroglíficos, alfabeto hebreo, signos cuneiformes y lenguaje de signos entremezclado ... croirait ("creería") [podría ser] representado por una cruz (croix) dibujada sobre la parte posterior de una raya (raie); déniche ("revolver") mediante dos caras de dado (dé) dibujado sobre la pared de una caseta de perro (niche); Chaivre ("volcar") mediante un gato (chat) cuya cola tiene forma de falo (vit) y cuya parte posterior y cuyo trasero lleva un pentagrama con la nota re (ré)."¹⁸ Pero, como resalta el mismo Marcus, un estudio en profundidad de los hallazgos del viejo dadá supondría poner en evidencia la escasa originalidad del proyecto de Isou, "era un oxímoron chirriante, dadá sistematizado. Como noticia era puro chismorreo", pero ve en él "un elemento interesante" que lo hace imprescindible: su premonición de la cultura pop. Giorgio Maragliano en un concluyente artículo sobre este movimiento publicado en *Flash Art*¹⁹ advierte de la más radical de las diferencias que separan a los situacionistas (*International Situationiste*, una derivación letrista nacida en Italia pero también de la mano de artistas franco-belgas) de las ideas de Dada: que, mientras el histórico grupo de vanguardia aún negando fundacionalmente la mercantilización del arte finalmente caen en ella, los situacionistas elevaron al límite la desmaterialización de la producción artística y por ende su posibilidad comercial. En este sentido, Maragliano, en el mismo artículo, comenta una idea fundamental elaborada por Benjamin Buchold y Craig Owens al enlazar la devaluación funcional del objeto apropiado con el proceso de disolución de los significados lingüísticos primarios del texto alegórico (si bien ambos lo estudian en una etapa bien conocida, el barroco, inmediatamente acuden a verificarlo en artistas hoy en activo y considerados todavía jóvenes, por ejemplo, Laurie Anderson, Sherrie Levine, Hans

¹⁷G. Marcus, 1993, p.272.

¹⁸G. Marcus, 1993, p.275

¹⁹Giorgio Maragliano; "The Invisible Insurrection". *Flash Art*, nº147, verano 1989, p.87-90. Este historiador, al proponer la idea de que a continuación se cita en el cuerpo principal de esta tesis, envía a dos documentos, uno de Mario Perniola, publicado en *Agaragar*, nº4, número monográfico titulado *I Situazionisti*, Rome, 1972, y otro de Giorgio Agamben; *Stanze*. Einaudi. Turín, 1977.

Haacke, B. Kruger, J. Holzer, ...). Uno de los elementos clave de esa desmaterialización se encuentra en un proceso técnico utilizado por todos denominado *détournement*²⁰, basado en la elección de un objeto determinado y su exhibición descontextualizada y frecuentemente manipulada subversivamente²¹. El objeto *detourné* procede frecuentemente de los medios de comunicación y, ejemplos preminentes son los comics situacionistas, viñetas o tiras apropiadas y manipuladas, sus textos convertidos en manifiestos teóricos tanto estéticos como sociales. Los medios de comunicación de masas han sido un campo sobre el que han ejercido una crítica reiterada, y realizando tal crítica con sus mismos medios, lo que llevaría a Debord a acuñar el término 'sociedad del espectáculo' y que se proyectaría en ideas y realizaciones a múltiples campos de la cultura, desde la arquitectura a la cinematografía. pero no sólo los medios de comunicación son los archivos empleados en el *detournement*, así Jorn trabajó con obras de arte, especialmente pinturas, Debord y este último, en su libro *Mémories*, emplearon textos literarios; Constant *detournó* esculturas.

²⁰El *détournement* es un proceso cuya primera manifestación puede ser también atribuida a I. Isou, si tenemos en cuenta la experiencia que de él reproduce Christian Slater ("What is *lettrisme*". *Flash Art*, nº145, marzo-abril 1989, p.92-95): "On March 19, 1942, a chunk of Keyserling phrase inspired me with the idea of alphabetical versification. I had translated the author's description of poetry as being made up word-sounds (vocalables) in French. In Romanian, the word *vocală* also means vowel. I began thinking the letters of the alphabet: a poetry made up of vowels and consonants!" Guy Debord nos proporciona sus leyes en una colaboración para el texto de Paul Taylor *Post-Pop Art* "Detournement as Negation and Prelude" (MIT press / *Flash Art*. Cambridge Massachussets. 1989, p.7 y ss):

- a) "The loss of importance of each *détournement* autonomous element -which may go so far as to lose its original sense completely-
- b) "the organization of another meaningful ensemble that confers on each elements its new scope and effect".

Asimismo observa un doble significado del *détournement*: por un lado un enriquecimiento de los elementos en su coexistencia y, por otro, el enriquecimiento por pérdida de los viejos significados de los elementos en favor de otros nuevos.

²¹Giorgio Maragliano en el artículo aludido en la nota al pie precedente lo define con mayor exactitud: "(...) which is to be defined first of all as the act of subtracting an object, image, or text from its ordinary context, and then juxtaposing this fragment with another fragment in a way that establishes an analogical relationship, denying whatever autonomous value might have been claimed by the original materials"; y añade una cita del principal implicado en el movimiento, Guy Debord (*Internationale Situationniste*, III, según anotaciones de Raoul Vaneigem en su obra *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Gallimard. París, 1967) que afina todavía más los objetivos de su empleo: "The two fundamental laws of *détournement* are the negation of the importance of each individual element that has been *détourné*, to the point finally of depriving them of meaning; and then, secondly, the organization of another system of signification that gives them new scope and new implications". Finalmente, Maragliano apunta una tipología del *détournement*: "The modes of *détournement* include plagiarism, misappropriation, transposition, reconversion and reappropriation, but they do not (and this is important) include quotation, with its proposed guarantees of authority and false historical legitimacy." y advierte que Malcolm McLaren consigue demostrar la imposibilidad de ejercer un proceso de recuperación de significado sobre el objeto *detourné*. Posteriormente, durante la lectura del libro de O. Revault D'Allonnes *Creación artística y promesas de libertad* (Gustavo Gili. Barcelona, 1977, p.177-179) concretamente sus reflexiones sobre las ideas del psicólogo Maurice Pradines -quien creía que el proceso artístico elemental consistía en aplicar sobre un objeto un excedente significativo a las funciones intrínsecas al mismo- y en especial sobre sus ideas de "desviación", "arrebato" y "ensambladura", desde el presente trabajo creemos posible ver una influencia de éste en el proceso de elaboración del *détournement*.

Asimismo debemos destacar, a finales de los años setenta y durante los ochenta, la labor en múltiples campos del artista Jamie Reid -versión británica del movimiento-, en especial con el grupo musical Sex Pistols.

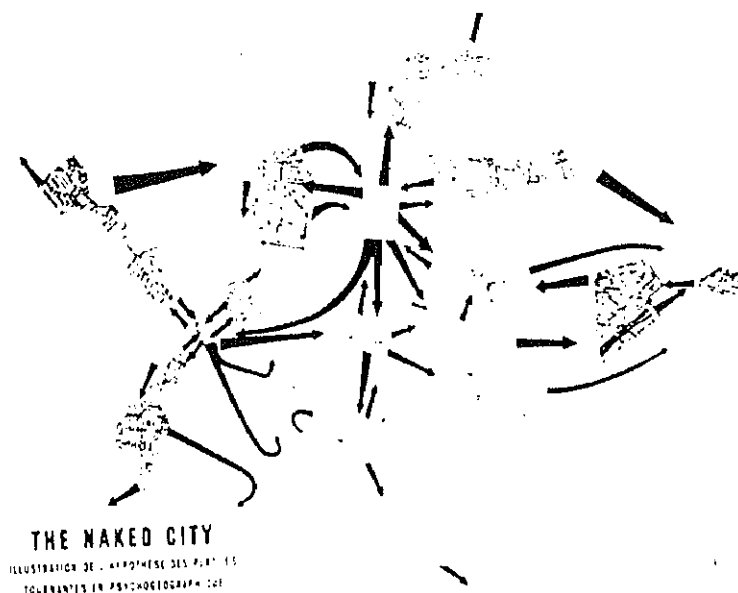
Fig.191. G. E. Debord. The naked city. 1957. C. Georges Pompidou.

Fig.192. Jamie Reid. Sex Pistols Mural. 1983.

Fig.193. Tira de comic détourné. Boletín oficial de la Internacional Situacionista. Nº5. Diciembre 1960.
(EN PAGINA SIGUIENTE)

Fig.194. M. Lemaitre. Sculptura imaginable. 1964.

Fig.195. Isidore Isou. Le journaux des Dieux. 1950.





17. Fontana y el espacialismo.

Fontana, tras una etapa de formación y contactos con el grupo parisino Abstraction-Creation, es uno de los fundadores en el año 1946 del grupo de vanguardia argentino Escuela Altamira y publica el mismo año su Manifiesto Blanco. Un año más, tarde de vuelta ya en el Milán de su infancia y juventud, publica el Manifiesto Spaziale, base del posterior espacialismo. Entre los diversos elementos, un tanto dispares, que incluye en su obra desde 1949 se encuentra el graffiti; la posibilidad de ver este elemento como escritura propiamente dicha en su obra sería ejercitar una visión manipulada, pero es indudable que al revisar su producción en totalidad la interdependencia entre palabra y arte plástico se hace plena en sus manifiestos. Éstos, ya no sólo desde su punto de vista formal -una delicada elección y composición tipográfica- sino también desde sus contenidos, son un elogio de la escritura desde la pintura y el arte en general.

Considerado como profeta del arte ambiental al pretender una ampliación de los límites del soporte pictórico, posteriormente esta investigación plástica se ampliará en lo que denominaremos arte ambiental o Environment.

18. Klein y el Nuevo Realismo.

El crítico francés Pierre Restany apuesta en Francia, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, por un grupo de artistas conformado por Yves Klein, Arman, Martial Raysse, Spoerri y Jean Tinguely, entre otros²². Klein es posiblemente el artista más reconocido del grupo, a pesar de su temprana muerte, y ello es debido, sin duda, a su enorme capacidad para producir escándalos. Sus obras realizadas tintando muchachas desnudas con su conocido tono azul (International Klein Blue) a las que imprimía contra lienzos o las hacía rodar o arrastrarse sobre ellos (Antropometrías), pueden ser consideradas como precedentes del happening, ya que estas acciones eran con frecuencia realizadas en lugares de cara al público y sin duda comparables con las huellas de manos de las protoescrituras paleolíticas en los muros. Pero también podemos documentar su exposición de "síntesis perceptiva" en la galería Iris Clert de París el 28 de abril de 1958 en la que muestra una sala vacía tan solo perturbada por un dosel pintado en el usufructuado azul, al igual que los ventanales. No habiendo "texto", bien pudieramos decir, ficcionalmente, que el texto lo pone el espectador²³. O, contradiciéndonos, podríamos citar la expresión de Sacha Guitry al asistir a la realización pública de una de sus Antropometías (Synphonie Monoton Silence, 1960): "¡Oh privilegio del genio! Tras un fragmento de Klein, el silencio que le sigue es aún de él ..." ²⁴. Como se verá en la segunda parte de esta tesis, el silencio también forma parte, indesligable, de cualquier mensaje.

Fig. 196. Piero Manzoni. Accion. 1961. Galería BLU. Milan.

Fig. 197. Arman. Basurero I. 1960. Kaiser Wilhelm Museum. Krefeld.



²²En 1962 Restany organizará con ellos una exposición en Nueva York, el salto intercontinental consagrador de cualquier artista de la época. En el catálogo escribirá: "Mediante el desplegamiento de carteles, las acumulaciones o los objetos 'con tampa', las compresiones de metal o las propuestas monóchromas, vemos aparecer el inicio de una nueva poética". El dato lo proporciona J.-L. Ferrier (dir.) en la obra *El arte del siglo XX*. Salvat. Barcelona. 1990, vol. II (1950-1990), p.154.

²³Un par de años más tarde, Arman, en la misma galería, realizará una acción completamente distinta: llenará de objetos el espacio hasta alcanzar los aspectos más significativos de la acumulación y el ruido.

²⁴J.-L. Ferrier; *El arte del siglo XX*. Salvat. Barcelona. 1990. vol. II (1950-1990), p.126.

Las propuestas objetuales de Arman (acumulativas) (fig. 197) y Spoerri (repertorios) permiten disponer la atención en múltiples aspectos de lo mostrado y una de ellas bien pudieran ser los símbolos, letras y palabras de sus objetos, marcas comerciales, advertencias, etc. En el caso del primero, sus cubos de metacrilato llenos de desechos permitirían una lectura poética de los retazos de palabras a la manera de las experiencias poéticas dadaístas. De Spoerry, las descripciones de banquetes por sus restos, permiten una recreación en las marcas comerciales de los mismos que retoman la manera descriptiva del cubismo y se colocan en paralelo con las experiencias pop de los paquetes de detergente de Warhol o las latas de cerveza de Jasper Johns.

Vinculado a este grupo, aunque por la lucidez e independencia de sus ideas nunca estuvo plenamente integrado en el, nos encontramos a Piero Manzoni, quien, desde Milan realiza obras premonitorias del arte conceptual. Sus latas de Mierda de artista, o sus Soplos de artista configuran ya el apoyo que la palabra supuso para las realizaciones precedentes. Pero será con sus Acciones, de 1961 en la galería BLU de Milán (fig.196), donde ponga en práctica el poder apropiativo de la palabra al considerar como obras de arte los cuerpos humanos sobre los que aplica su firma.

19. Arte cinético.

Las experiencias dadaístas y futuristas que pretendían la introducción de movimiento en el arte plástico son revisadas por Duchamp en 1920 y crea sus rotorrelieves, unos discos móviles que poseían líneas o frases dispuestas en espiral o concéntricamente al eje central rotatorio. A esto vienen a sumarse las prácticas de Moholy-Nagy y de Naum Gabo (las máquinas cinético-lumínicas del primero o las varillas metálicas vibrantes del segundo). Desde los años cuarenta han de ser citadas las obras escultóricas de Calder conocidas como móviles y las máquinas motorizadas autodestructivas de Tinguely. El arte cinético volverá a ser revisado en el Op-art de los años sesenta. Si bien, algunos trabajos precedentes de Duchamp (Rotorrelieves) poseían textos, la unidad de palabra e imagen no fue utilizada en un grado importante, como mucho a nivel de idea inicial sustentante del proceso.

20. Fluxus.

Esta corriente de los años sesenta podría ser presentada como la alternativa al movimiento Minimal coetáneo y que liberaba a sus seguidores de cualquier poética común, tanto formal como ideológica, proporcionando, en este sentido una plena libertad en sus recursos creativos procesuales²⁵. Supone un rico precedente del que beberían el Land art y el arte conceptual, especialmente ejemplarizador para este último, al serle ofrecida la posibilidad de empleo de la palabra como medio artístico. La unidad -opinan Argan y Bonito Oliva²⁶- procede predominantemente de un deseo de ética activa y de la ausencia de intención experimental de los lenguajes, proporcionando, por el contrario, estímulos a la sociedad ("contagio social") para que reaccione en situaciones incluso alejadas de lo plenamente artístico. La primera vez que aparece el término se estima que pudo haber sido en la invitación a tres conferencias de G. Maciunas (fig. 198) en el año 1961.

Ampliando las anteriores referencias, podemos señalar la brillantísima labor efectuada por Jean Marc Poinso²⁷ en el catálogo de la exposición retrospectiva de Fluxus, ofrecida en 1980 por el Musée Saint-Georges de Lieja, quien especifica convenientemente los aportes fundamentales del movimiento al arte de nuestro siglo; y de los que aquí destacamos la lúcida investigación sobre la integración de las artes, fundada en la continuación de la exploración de la fusión de arte y vida, heredada de la vanguardia, hasta extremos muy cercanos al posterior -pero generado desde aquí- hombre=arte beuysiano. De música y teatro, en especial el haber sabido ver las posibilidades expresivas de implicar al público en la propia acción representativa; la integración plena de la música en el arte y la interpretación musical como divertimento (Maciunas), a lo que debe añadirse la paternal influencia de Cage en los inicios del grupo y del Estudio de Música Electrónica de Colonia como enclave inaugural de Fluxus; muy importante es también la introducción de un nuevo soporte expresivo en el arte: el Mail Art (correspondencia en 1963 entre Ray Johnson y George Brecht); el libro -lugar de encuentro común de palabra e imagen- tiene para ellos gran importancia y es destacable a este respecto la labor editorialista de Dick Higgins quien crea en 1963, en Nueva York, la Something Else Press (S.E.P.), desarrollando su labor de

²⁵Klaus Honnert, hablando sobre las diferentes técnicas -tradicionales o novedosas- utilizadas por Beuys comenta que Fluxus es "una interpretación artística según la cual una obra de arte no se puede determinar con arreglo a determinados criterios, categorías o manifestaciones. por tanto, una obra de arte avanzada es más bien una creación abierta por principio, y abierta no en último término las influencias de la realidad empírica." (Arte Contemporáneo. B. Taschen. Colonia. 1993, p.42).

²⁶Argan, Giulio Carlo y Bonito Oliva, Achille; El arte moderno. El arte hacia el año 2000. [1990]. Akai. Madrid, 1992. Trad. de Gloria Cué. p.78.

²⁷La cita la proporciona Lara-Vinca Masini, op. cit., p. aprox. 812. Se proporciona una página aproximada pues, como h ya hemos señalado en alguna otra ocasión a lo largo de esta tesis, aún siendo una obra magnífica, con una gran densidad documental de todo tipo, presenta una deficitaria paginación, en parte debida al privilegiarse el aporte fotográfico en el diseño de página.

publicación de ediciones especiales de obras de artistas y poetas de vanguardia²⁸; y, por último, la arrogación para el arte de materiales insignificantes, en parte como desafío al comercio y al poder de las galerías. Los conciertos de George Brecht como los de Nam June Paik, éste en colaboración con la violonchelista Charlotte Moorman, pretenden desde una integración de materiales recientes del mundo de la electrónica²⁹, no sólo fónicos, sino también visuales, en una aleación perfecta con palabras y frases en ambos soportes, fónico y visual. como vemos son todas -música electrónica, mail art, conciertos fluxus- experiencias enclavadas en un uso extenso de la sinestesia, y que lleva a decir a Argan y a Bonito³⁰ que "pretende la interdisciplinaridad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos. El lenguaje no es el fin, sino el medio para una noción renovada de arte, entendido como 'arte total'."

Volf Vostell realiza en 1961 -como vemos es una fecha clave en la corriente Fluxus- su propuesta del "dé-coll/age", que abarca múltiples manifestaciones y con medios y procesos muy heterogéneos. Pero lo que aquí nos interesa es el "dé-coll/age" de carteles arrancados, que formalmente recuerdan a las obras de Mímo Rotella. Su autor denomina a estas obras "kleenex", pues están insufladas por la idea del 'usar y tirar'; experimentando la idea de palimpsesto en una acción tan frecuente en nuestra sociedad -dominada por la

²⁸Como ampliación básica a la labor editorialista de Dick Higgins es destacable el artículo de Christian Xatrec: "Dick Higgins, la Something Else press", en *Art Press*, nº188, Febrero 1994, p.16-19 y E7-E9. Los más famosos autores del momento publicaron en esta editorial: Ray Johnson, Robert Filliou (*Immortelle mort du monde* [poema visual]), Daniel Spoerri, Wolf Vostell, George Brecht, Dieter Rot, Jackson MacLow, Allan Kaprow (*How to Make a Happening*), Emmett Williams, Zaj, John Giorno, Ian Hamilton Finlay; y entre los artistas de vanguardia precedentes se cuentan Gertrude Stein, Richard Huelsenbeck, Luigi Russolo, John Cage, Marcel Duchamp (*Coers Volants*, 1967) y, del propio Dick Higgins sus *News Letters*. Con respecto a las teorías estéticas del editor, cabe destacar su concepto de obra "intermediática", descubriéndolo en la obra de Samuel Taylor Coleridge, que lo había utilizado ya en 1814 dedicándolo a cierto tipo de poesía de la que la poesía visual-concreta se consideraría su distinguida heredera. La configuración que Higgins le da al término es la siguiente (la obtenemos del artículo de Xatrec reseñado en esta misma cita): "Ce concept d'"intermedia" rend compte de nouvelles démarches artistiques qui ne respectent plus la spécificité des genres et des médias. A l'époque, le happening, la poésie concrète, etc., au lieu de revendiquer une pureté du médium, créaient des territoires entre les différents modes d'expression". Percibiendo la necesidad de una reflexión profunda sobre el tema, concibe en 1966 el texto *Intermedia*, que llega a retocar sus propias ideas y su línea editorial: "(...) à partir du moment où j'ai trouvé ce terme, 'intermedia', qui englobait tous mes objectifs, cela m'a également permis de décider de ce que je ne publierais pas. Par exemple, j'étais ami de nombreux artistes pop. Il aurait été à la fois politiquement utile et commercialement intéressant de publier des oeuvres dans ce domaine. Mais il ne s'agissait pas d'oeuvres 'intermedia'. D'autres pouvaient publier ces livres aussi bien que moi" (...) "Je l'ai fait en démontrant que la notion d'"intermédia", s'applique à une partie -mais non à la totalité- du monde, et qu'elle en constitue par conséquent un élément valide, dont Fluxus est l'incarnation logique. J'aurais évidemment pu adopter dans mon essai une tactique philosophique, en démontrant la validité logique d'"intermédia" en tant que forme d'interaction dialectique entre des catégories déjà connues; cela aurait sans doute pu contender les professionnels et exercer une fonction heuristique dans le milieu académiques, mais mon but était plutôt d'intéresser le lecteur profane, le 'recepteur libre' de la terminologie herméneutique".

²⁹Nam June Paik había realizado, en colaboración con el ingeniero Abe, la invención del videosintetizador electrónico.

³⁰Op. cit., p.78.

publicidad y la propaganda- como es la superposición de carteles en las paredes. La imagen del pasado es rápidamente cancelada para dejar paso a la nueva, arañar las capas superiores de los carteles supone una acción casi arqueológica de recuperación de restos perdidos del pasado.



Fig.198. Fluxus Collective. Montado por George Maciunas. Fluxus Kit (copia B, edición de 30 ejemplares), 1965. Col Silverman Fluxus. Detroit.

Fig.199. Robert Filliou. Objeto a modo de proclama para la exposición Frozen.

Robert Filliou ³¹ realiza líricos trabajos de gran riqueza conceptual asociando a elementos cotidianos textos enigmáticos. Es el caso del sombrero utilizado como panfleto de The Froze Exhibition(fig.199).

El artista Fluxus que mayor privilegio ha dado a la palabra como medio de expresión ha sido, sin duda, Ben Vautier(fig.200). En los primeros meses del año 1986 se celebró una exposición retrospectiva de la vida y la obra de este artista en la Sala Parpalló de la Diputación Provincial de Valencia, en cuyo catálogo realizó la introducción a la obra Román de la Calle; en ella privilegiaba la labor "deconstructiva" que sobre el arte -sus productos, sus procesos, etc.- ha realizado este artista³². En el citado catálogo se transcribe

³¹"Tra i piú interessante esponente di Fluxus, usa oggetti assunti nella loro afunzionalità, nel loro carattere fenomenico, in senso contrario, cioè, di quanto avviene nella logica del sistema consumistico; e suone / rumore, letture non-sense, con una carica di creatività dissacrante, di carattere dada, basata sulla sforzo di una intelligenza lucida e corrosiva. 'Sapete che Duchamp usava dire, nei suoi ultimi anni: <Perché pensate che io sia famoso -il mio ortolano non sa chi sono>. Io sono solito dire che sono quasi lópposto di Duchamp- solo il mioortolano sa chi sono-. Duchamp aggiungeva anche: <Dobbiamo abolire l'idea di giudizio>. Io sono andato piú lontano. Penso che dobbiamo abolire l'idea di ammirazione." En Lara-Vinca Masini; op. cit. p. aprox. 820.

³²"Tal juego de 'deconstrucción' plástica y escritural, resuelto de múltiples maneras y técnicas suponía así una especie de strip-tease profundo y radical que, a la vez que se constituía en el recurso creativo, en objeto total y unitario (dado que no podía exponerse de forma separada o fragmentaria) e intencionadamente

una entrevista realizada al artista por Pierre Le Pullover, en Saint Pancrace, diciembre de 1984. En ella al ser preguntado como se definiría, encuentra excusa para dar su opinión sobre el happening "(...) -que no forma parte del teatro, sino de la pintura-" y sobre su pintura, constituida por palabras o textos, a la que asocia con el ready-made duchampiano, pues en lugar de escoger imágenes ya dadas, opta por emitir las imágenes libres, imágenes reflexivas, que el espectador ha de desarrollar al serle dada una frase: "en la pintura, en la que he introducido las escrituras, y no en el campo literario al modo de los letrados, sino más bien en la filiación del Ready-made de Marcel Duchamp". Posteriormente es interrogado sobre su posible prioridad en la utilización de la palabra como medio artístico; reproducimos en su totalidad, por su interés, la respuesta de Ben Vautier: "En las artes plásticas, sí; porque si no hubo la caligrafía japonesa o las primeras letras en las estampas iluminadas, o Isidore Isou, pero todo esto es diferente; yo me basé en la forma de hacer de Duchamp, que va al BUV y que trae un botellero ... el Ready-made, y en el momento del nuevo realismo había zonas que tomar: es la expresión de la comunicación, el significado a partir de la escritura en un lienzo; y después mucha gente más corrompida que yo, como Cy Twombly, hicieron lo mismo hundiéndose en el esteticismo." Salvando el egotismo -¿ignorancia?- que colma esta declaración, la videncia del autor es certera, pues las manifestaciones esteticistas del fenómeno que estudiamos se prodigan posteriormente con acusado esnobismo y necesidad. Idéntica videncia parece demostrar cuando declara: "La próxima revolución mundial en arte será el etnicismo"³³.



Fig.200. Ben Vautier. Instalación.

tenido como obra de arte, representaba además una coherente y sistemática formulación reflexiva que, más allá de las formas, se abría a una pormenorizada meditación en relación al hecho artístico mismo como fenómeno cultural, convertido así en excepcional subject-matter del conjunto de la obra". Román de la Calle en el catálogo Ben Vautier. Tot / Res 1957-1985. Sala Parpalló. Dip. Prov. de Valencia, 1986, p.121.

³³Según Jean-Luc Chalumeau; "Para Gloria de Ben". Catálogo Sala Parpalló. Valencia. Cit.

"L'art total, l'art d'attitude, l'art veutté" que preconiza Ben Vautier va así mucho más allá de los límites habituales de los fenómenos estéticos. No sólo 'tout es art' sino que, de nuevo, por esa vía reencontramos su lado ético, formulable en una curiosa cadena tautológica: Arte = Novedad = vida = Comunicación = Cambio.³⁴; y reivindica la responsabilidad del artista"(...) afirmo que en poesía, como en pintura todas las direcciones son buenas: tened vuestra canción, seguidla, pero no tengais la pretensión de que cambiareis algo ahí (...)".

³⁴Román de la Calle; catálogo de este artista, en la retrospectiva de la sala Parpalló de la Dip. de Valencia, op. cit., p.126.

21. Pop Art.



Fig. 201. Richard Hamilton. ¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan modernos? 1964. Col del artista.



Fig. 202. Jasper Johns. Painted Bronze II. Ale Cans. 1964. Col del artista.

El afortunado término parece haber sido creado, en 1954, por el crítico británico Lawrence Alloway, sin referirse puntualmente a obras de arte, sino al gran género de productos originados por los medios de comunicación de masas³⁵. Alloway formaba parte del I.G. (International Group)³⁶, conformado por artistas, críticos de arte y arquitectos, en Gran Bretaña entre los años 50 y 60. Y es en este contexto en el que la idea básica generalizable del Pop Art se conforma ya casi en los primeros años de la década de los sesenta; siendo esta la causa de que la práctica totalidad de los estudiosos de este movimiento coincide en aceptar como primera obra netamente Pop el collage de Richard Hamilton titulado "¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan

³⁵Edward Lucie-Smith (en Stangos, 1986, p.185) avala esta suposición. Igualmente coincide el mismo Stangos quien certifica la redefinición del término por el mismo Alloway en 1962, ampliándolo "para que incluyera la actividad de los artistas que estaban intentando utilizar imágenes populares dentro de un contexto de 'arte noble'". Camón Aznar difiere de estos dos autores al atribuir la denominación de Pop Art a Leslie Fiedler y Reiner Bauhaus, ambos también británicos, en el año 1955, lo que supondría, de ser cierto este dato, que los creadores del término fuesen estos últimos, sobre todo si tenemos en cuenta que la ya citada ampliación del vocablo por Alloway no se da hasta siete años después. Sorprendentemente, el dato aportado por el historiador español parece ser ignorado por todos los estudiosos del movimiento, que coinciden en señalar a Alloway como el verdadero creador.

³⁶El I.G. es un movimiento que nace bajo los auspicios del Institute of Contemporary Art (I.C.A.) de Londres como fruto de un rico y provechoso debate intelectual, conformado por artistas y otros intelectuales de múltiples campos, y que centró particularmente su atención en la cultura popular urbana y específicamente en la de la envidiada sociedad de consumo norteamericana -y decimos envidiada ya que la economía británica de posguerra, pese a su calidad de nación vencedora, se encontraba en un estado lamentable, aun siendo perceptibles prometedores signos de recuperación-.

atractivos?"³⁷ (fig.201). Richard Hamilton es, como sabemos, un artista inglés y aceptamos, por tanto, que si bien la máxima expresión del Pop se dió en los Estados Unidos, su gestación es netamente británica³⁸. Pero tampoco hemos de pasar por alto que en 1955 Robert Rauschenberg, en Nueva York, realiza su *Cama*, primera combine painting y considerable, cuando menos, como premonitoria del pop. En el medio británico, en 1961, otra exposición de marcado carácter generacional, la de Jóvenes artistas contemporáneos supondrá la consolidación de una línea Pop inglesa de primer momento; en ella pueden verse obras de D. Hockney, Derek Boshier, Allen Jones, Peter Phillips y Ron B. Kitaj³⁹.

El artista R. Hamilton define al Pop en 1957 de la siguiente manera: "Popular (diseños para una audiencia masiva), pasajero (solución a corto plazo), que se puede dar de baja (fácilmente olvidado), bajo coste, producido en masa, joven (dirigido a los jóvenes), ingenioso, sexy, evasivo, atrayente y alta finanza"⁴⁰. Popular no refiere ni a artesanía ni a arte producido por el pueblo, sino el que va dirigido a este desde los medios de comunicación de masas de las sociedades industrializadas de occidente, de alto poder adquisitivo y de consumo, y que "estaba manipulado por las clases superiores"⁴¹ y en el que los artistas vieron múltiples posibilidades como nutriente formal e ideológico de su contexto socio-cultural. El vértigo industrial de estas sociedades fundó una época en la que la clase media se universaliza; en individuo medio posee "más dinero que ocio" y el circuito cerrado de producción--consumo--producción impulsa fenómenos como la moda⁴². Por este

³⁷Lucie-Smith, 1986, p.185, y Camón Aznar, 1984, vol. , p.41y45. Las propuestas fundacionales reniegan del neo-romanticismo vigente en la sociedad y el arte británicos (Lippard, 1968, p.32), perceptible en un arte que cimentaba sus procesos creativos en las categorías de <tesón> y <esfuerzo> (Lucie-Smith, 1991, p.134), lo que supone para el nuevo movimiento su función de sepultureros del arte inglés de los 40, promovándose una valoración de la ilustración y de las imágenes visuales de los medios de comunicación, a lo que ha de añadirse un aprecio optimista en la tecnología, expresado en el apasionamiento por las novelas y comics de ciencia ficción populares y de bajo precio, y en la imagen teórica generada por Janis Hendrickson (Lichtenstein. Benedikt Taschen. Colonia, 1988, p.38) quien supone un paralelismo entre el acoplamiento del soldado con su arma y el del ama de casa con los electrodomésticos que por entonces están haciéndose populares en todos los hogares; la veneración de los automoviles, siendo referenciados en alusiones a Chicago, la mo-town, la ciudad de los motores norteamericana. Su existencia se verá reafirmada con la exposición *This is Tomorrow* en la White Chapel Art Gallery de Londres, en 1956.

³⁸Lucie-Smith (1991, p.135) disiente de esta idea en ocasiones y nos hace considerar que, con una idea del Pop demasiado ortodoxa, de entre todos los artistas que pasaron por I.G., tan solo la producción de Hamilton podría ser calificada de auténticamente Pop. Y es por ello que más adelante considera a Peter Blake y a Richard Smith como "artistas de transición hacia el Pop".

³⁹Su postura figurativa reafirma los objetivos artísticos propuestos por la nueva generación y recibirá el apoyo de Bacon. En este sentido hemos de subrayar aquí la enorme importancia que este artista -al que hemos de añadir las figuras de F. Auerbach y L. Freud- tiene para la versión inglesa del presente movimiento.

⁴⁰La cita procede de Camón Aznar (op. cit., p.42-43), pero también la utiliza Lucie-Smith (en Stangos, 1986, p.191) añadiendo que no ha perdido total vigencia y que sus rasgos sontodavía reconocibles en el concepto de moda popular.

⁴¹Camón Aznar, op. cit. p.41.

⁴²"Se descubrió que la moda proporcionaba un poderoso impulso a la máquina. Las cosas empezaron a pasarse de moda mucho más rápidamente de lo que tardaban en desgastarse. La moda aceleró el proceso de

proceso el objeto es desligado de su valor de uso para ser apreciado por su valor de cambio, y así se configura como de "usar y tirar", alcanzando también al arte de la mano del Pop. "La pasión por la obsolescencia -en palabras de Lucie-Smith- ha entrado también en el arte, imposibilitando cualquier huida posterior de lo efímero". El consumismo materialista, casi inevitable por el tenaz bombardeo publicitario desde los medios de comunicación, así como el culto al cuerpo y a la sexualidad, son aceptados por estos artistas de una manera aséptica y acrítica, pero, en el fondo, con cierto acomodaticio desencanto, como puede comprobarse en las siguientes manifestaciones⁴³:

- "El Pop art mira al mundo; parece que acepta su medio ambiente, que no es ni bueno ni malo, sino diferente, otro estado de ánimo" (J. Rosenquist).

- "Mi obra nunca fue una protesta contra lo que estaba sucediendo" (R. Rauschenberg) (fig.).

- "Es el sueño americano, optimista, generoso y naïf ... Es el mito americano. Por esto es el mejor de los mundos posibles" (R. Indiana).

Son, en fin, una ruptura con visiones negativas del mundo, fomentando una actitud positiva⁴⁴. Con esto no debe entenderse que el artista pop se justifique por el contexto, sino todo lo contrario, es él quien ha de dar sentido al entorno de su obra, en palabras de Lucie-Smith: "aceptar la lógica de lo que le rodea en todo lo que él mismo hace. Descubrir cuál sea esa lógica, la forma y la dirección que tiene, se convierte en la tarea más importante del artista"⁴⁵. La propuesta realizada por el Pop art, según este mismo estudioso, se ha consumado: en el arte, así como en diversos campos de la sociedad y la cultura, ya "no inventamos nuevos marcos de condiciones, sino que meramente los reconocemos"⁴⁶. Así la palabra plástica se objetualiza; no hay ya mensaje vinculado a su significación semántica; en este sentido encajarían perfectamente las declaraciones de David Hockney (fig.203) sobre sus pinturas con escrituras, en especial la obra *Third Love Painting*: "Una Love Painting es mucho más específico; posee muchos significados, existen muchas formas en las que puedes leer el título. Pero la pintura en sí misma es simplemente una abstracción. Esta muy cercana al expresionismo abstracto, en cierta manera; hay dos formas que mejor dicho lo dominan y pueden ser interpretadas, supongo, en la forma ordinaria. Pero estas obligados a mirar la pintura bastante cerca porque esta recubierta con graffiti, haciéndote levantarte para verlo. Quieres leerlo. Doy por sentado que la gente es inquisitiva y curiosa, y si vemos un pequeño

sustitución, y contribuyó a mantener la industria ocupada. Al mismo tiempo el proceso de democratización política llevó a la idea de que todo el mundo tenía derecho a estar a la moda si es que así lo deseaba". Lucie-Smith, en Stangos, 1986, p.191.

⁴³Todas estas citas proceden de Camón Aznar, op. cit., p.42.

⁴⁴Lucie Lippard, 1968, p.9-10.: "optimism against odds, an optimism not always recognizable to these viewers who do not share it".

⁴⁵Stangos, 1986, p.190.

⁴⁶Stangos, 1986, p.195.

poema escrito en una esquina del cuadro nos sentimos forzados a erguirnos y mirarlo. De esta manera las pinturas se convierten en algo un poco distinto (...)»⁴⁷. La introducción de la escritura supone para él poner en marcha una estrategia cuyos resultados conoce muy bien; una vez descifrado el tema de la imagen en una primera visión, se descubre la escritura y ésta induce al espectador a acercarse a verla e interpretar posteriormente la imagen muy condicionada por el significado de lo escrito, suponiendo volver a ver la imagen del cuadro de otra manera, rotundamente distinta a la visión inicial⁴⁸.



Fig. 203. David Hockney. El cha cha cha que fue bailado en las primeras horas del 24 de marzo. 1961. Col. part.



Fig. 204. Andy Warhol. Brillo, Kellogg's Corn Flakes, Mott's Apple Juice. 1964.

Inicialmente se consideraron muchos paralelismos entre Dadá y Pop; Camón Aznar⁴⁹, por citar un ejemplo, cita dos características comunes a ambos estilos: su "intención intuitiva" y la "ruptura con el abstractismo" de las etapas inmediatamente precedentes, siendo por ello que algunos investigadores del Pop lo denominan

⁴⁷El texto pertenece a la obra autobiográfica de este artista, David Hockney by David Hockney. My Early Years [1976]. Thames and Hudson, Londres. 1988 (editada por Nikos Stangos y con una introducción de Henry Geldzahler); p.44. La traducción al español, un tanto libre, es mía, por ello adjunto el párrafo original: "A love paintings is much more specific; it has many meanings, there are lots of ways you can read the title. But the painting itself is just an abstraction. It's very close to abstract expressionism, in a way; they are one or two shapes that rather dominate it and can be interpreted in, I suppose, an ordinary way. But you are forced to look at the painting quite closely because it is covered with lots of graffiti, which makes you go up to it. You want to read it. I assume people are always inquisitive and nosy, and if you see a little poem written in the corner of a painting it will force you to go up and look at it. And so then the painting becomes something a little different; (...). Sigue diciendo más adelante: "When you first look casually at the graffiti on a wall, you don't see all the smaller messages; you see the large ones first and only if you lean over and look more closely do you get the smaller, more neurotic ones."

⁴⁸"My intention was to force you to go and look closely at the canvas itself, and then it that sense it's naughty because it's robbed you of what you were thinking before, and you've to look at it in another way. That was the intention. If you put a real message on a painting it is meant to be read, and it will be read. I began the painting without actually knowing its complete subject. Then I realized that what was odd and attractive about it was that, although it looks as though it's full of action, it's a still; a painting cannot have any action. It was the incongruity of it that attracted me to it as a subject." De la citada autobiografía David Hockney by David Hockney; p.47.

⁴⁹1984, vol. VII, p.42

neodadaísmo. Camón confronta, al tiempo que equipara, las definiciones de arte dadas por Duchamp, "el arte es vida", y John Cage desde el Pop musical, "la vida es arte y hay que vivirla como tal". Lucie-Smith, sin ningún reparo, constata el enraizamiento del Pop en Dadá, pero salvando notables diferencias: los pop carecen de una filosofía de fondo como la que impulsaba a Dadá y que respaldaba sus objetos artísticos; el antiarte provocador dadaísta lo asumen, sirviéndoles como aval y basamento estético. Más tarde este mismo autor en su libro personal *Movimientos artísticos desde 1945*⁵⁰ desidentifica Neodadá y Pop, aunque, con cautela, insinúa la posibilidad de que el primer movimiento abarque al segundo. Más radical en este esquema se mostrará Lucy Lippard quien niega con rotundidad tal enraizamiento y tan sólo aprecia la ascendencia de un dadaísta, Duchamp: "Sólo la rama bastarda neoyorquina de Dadá (1914-1921) -significativamente la de Duchamp- utiliza motivos del todo similares a los del Pop". La estancia neoyorquina de Duchamp deja un indudable poso en Estados Unidos; pero el asentamiento de este poso es tardío ya que ha de esperar al movimiento que estamos estudiando; sus ready-mades supusieron una rica veta de la el Pop que supo impregnarse en sus ideas consustanciales: la validez plástica del objeto material preexistente, el artista como intelectual que decide, y que ningún aspecto del mundo le está vedado a su potencialidad creativa: "Son las ideas de Johns y Rauschenberg que trabajan en Nueva York, donde todavía vivía Duchamp"⁵¹. Lippard⁵² coincide en esa emergencia de las ideas de Duchamp en estos dos artistas a los que prefiere desvincular de un Dadá putativo suprimiendo el ilegítimo calificativo de neodadaístas en beneficio del término pre-Pop⁵³.

Fig.205. Robert Rauschenberg, *Black Market*, 1961.

(VER PAGINA SIGUIENTE)

⁵⁰ 1991, p.131-132.

⁵¹ Simon Wilson, 1975, p.6.

⁵² 1968, p.21 y 24.

⁵³ Sobre este calificativo no podemos ignorar las declaraciones del propio Duchamp con que Camón documenta su estudio sobre el Pop; se trata de un párrafo de una carta enviada por este creador a Hans Richter, privilegiado analista de Dadá: "Este neo-Dadá al que llaman nuevo realismo, pop art, assemblage, etc., es una fácil manera de salir del paso, y vive de lo que hizo Dadá. Cuando descubrí los ready-mades pensé en atentar contra la estética. En el neo-Dadá han cogido mis ready-mades y les han encontrado belleza estética. Les lancé el botellero y el orinal a la cara como una provocación y ahora los admiran por su belleza estética." (Camón Aznar, op. cit., p.42). Vemos como Duchamp con plena y actualizada conciencia de la situación del arte en esos momentos cita, además del Pop, al nuevo realismo que se manifestaba en Europa: "En Europa la equivalencia del neodadaísmo estadounidense recibe a veces el nombre de 'nuevo realismo', a imitación del movimiento fundado por el crítico francés Pierre Restani con Yves Klein y otros" (Lucie Smith, 1991, p.128). Entre estos "otros" citemos muy especialmente a Arman, Christo Javachef, Fontana y Manzoni. Posee un especial acento ideológico que encaja perfectamente con el Pop más depurado, en palabras de Restany: "El nuevo realismo registra la realidad sociológica sin la menor intención polémica" (Lucie-Smith, 1991, p.128).



Indicando precedentes, muchos autores se retrotraen hasta la década de los 30, a las figuras de Cornell (Camón, Lucie-Smith) y Enrico Baj (Lucie-Smith), pretendiendo con ello señalar la escasa aportación realizada por estos jóvenes artistas con sus collages al panorama artístico del momento. Pero son mayoría los estudiosos del Pop que disienten de lo aquí expresado; así, estos intentos de entronque del Pop con la tradición europea son negados por Lucy Lippard⁵⁴, apoyándose en un artículo de John Coplans aparecido en la revista *Artforum* (Los Angeles, Octubre, 1963); esta analista americana estudia pormenorizadamente todos los movimientos europeos de vanguardia señalando las diferencias que los distingue del Pop, y únicamente reparará de forma afirmativa en artistas puntuales como Schwitters y Picasso, y de manera más evidente en las obras de Leger y del ya citado Duchamp, quienes, viviendo en Nueva York durante periodos más o menos largos de su vida, ejercen una influencia positiva en la formación de la actitud Pop, pero prestando ideas completamente opuestas: mientras Leger los surte de su operatividad anclada en lo limpio, lo neto y lo clásico, el segundo, Duchamp los provee de una apreciación de lo sucio, lo conglomerado, lo romántico⁵⁵. Esta misma investigadora observará en el arte americano un posible ascendente del Pop en la obra de Gerald Murphy, Walker Evans y Rudolp Burckhardt⁵⁶. Olaguer Feliu⁵⁷ señala también otro importante ascendiente, la obra de Magritte, plena de misterio y guiños a la cultura.

Si llega a ser considerado como un movimiento artístico concreto, ello se debe - según Lucie-Smith⁵⁸ - a tres causas fundamentales: el elevado número de artistas que, de por sí o por influencia, llegaron al Pop; por su "presión imaginativa", explorando temas hasta entonces vedados para el arte; y "por la cantidad de comentarios [intelectuales] que provocó". Su recorrido es difícil de seguir⁵⁹. Quizá sea el retomar el uso del collage -como apunta Lucie-Smith⁶⁰ lo que les imprime unidad formal. "Cuando menos -afirma el mismo

⁵⁴1968, p.10.

⁵⁵Lippard, 1968, p.14-15.

⁵⁶1968, p.12.

⁵⁷1989, p.45.

⁵⁸1991, p.174.

⁵⁹La mayoría de los pop estadounidenses comienzan a exponer a finales de los 50 y, aún presentándose como alternativa a la abstracción, aclaman como padre artístico fundamental a De Kooning (Lucie-Smith, en Stangos, 1980, p.185). Lucy Lippard (1968, p.9) lo denomina "híbrido", ya que sus formas están ciertamente en contra de una idea de abstracción pero su tratamiento de la figuración, y de las imágenes en general, tiene más que ver con esta que con la tradición figurativa. Lucie-Smith enlaza conceptualmente a ambos movimientos por su común renuncia a una representación de lo real de manera fidedigna, particular o individualizadamente. Los artistas Pop, por su parte, se manifestaron contra el expresionismo abstracto promulgando la validez de conceptos como "no-sense", "no-preciosity" y "no-refinement standard"(Lippard, 1968, p.10).

⁶⁰1991, p.119. "El uso del collage suponía un importante paso filosófico para un artista ya familiarizado con la tradición informal, para la que una textura interesante era algo creado por el artista, mientras que las

investigador-, uno de los primeros descubrimientos que hacemos cuando empezamos a mirar cuidadosamente las pinturas pop es que muy poco de ellas nos llega de primera mano, en cuanto resultado de la propia observación directa del pintor. Este no re-crea, elige. Elige de entre imágenes que ya han sido, por así decirlo, procesadas -no una chica de carne y hueso, sino una chica de foto de revista, no una lata real, o un envase real, sino una lata o un envase vistos en un anuncio en colores en un cartel"⁶¹, y añade que, por contra, los escasos objetos "de primera mano" se muestran plenos de realidad: el objeto real en cuestión se añade a la obra sin ningún miramiento. Descalificados inicialmente en el propio ámbito norteamericano -Lucie-Smith cita a Mario Amaya para apoyar esta idea- al ser vistos como destructores de la primera consecución de vanguardia y de relieve internacional de los Estados Unidos como fue, ciertamente, el expresionismo abstracto, cuando el Pop llega al gran público son aceptados rápidamente al referirse -y publicitar- el universalmente deseable "American way of life"⁶², y ello fuerza a su reconocimiento por la apoltronada infraestructura del arte. También, con Lucie-Smith, podemos añadir que en esa demora de aceptación fue determinante la dificultad para ser reconocidas en ellos unas formas persistentes que los conglomerase y les hiciese reconocibles como movimiento organizado⁶³.

Los artistas pop son al mismo tiempo recuperadores del pasado artístico americano menos reconocido tanto en su ámbito geográfico como en el exterior, proporcionándoles su justo valor, así Hopper y Friedrich Edward Church (Lucie-Smith), Reginald March, Charles Demuth, Ben Shahn y Philip Evergood (Lippard). Meritoria ha sido en este sentido la labor de Stuart Davis, quien ya en los años veinte, tras la veta hallada por Demuth, comienza a asociar palabra e imagen en su serie de las Tobacco Paintings, alcanzando alrededor de 1940 la plenitud de dominio de la palabra en su obra, lo que le llevaría a ser ignorado al no asumir la postura expresionista abstracta por entonces en boga⁶⁴. Su serie denominada

piezas con las que montaba el collage estaban ya hechas y a su disposición". Camón privilegia esa capacidad fagocitadora del Pop que eleva a la categoría de artísticos unos objetos, procesos y disciplinas nunca antes aceptables como tales.

⁶¹Stangos, 1986, p.192

⁶²Recordemos lo mencionado a este respecto cuando analizamos el I.G. y la deuda de los pop británicos, como Peter Phillips, Derek Boshier, o David Hockney, que emigran desde Gran Bretaña en busca del "gran sueño americano".

⁶³Lucie-Smith (en Stangos, 1986, p.187-190) constata la inexistencia de tales rasgos comunes, pero propone como síntoma de unidad el compartir un contexto socio-cultural muy bien definido. Olaguer Feliu (1989, p.45), en este sentido, repara en su carácter marcadamente urbano: "A veces se le ha denominado también 'Arte Ciudadano' o 'Arte de Consumo'".

⁶⁴Dice, en este sentido, Lewis Kachur (en su artículo "Stuart Davis's Word Picture", en L. Strokes Sims [et al.]; Stuart Davis, American Painter. The Metropolitan Museum of art. Harry N. Abrams. New York, 1991) "With hind sight we now realize that Davis's word-pictures are unique among his generation of American artists, separating his first from his Ashcan School contemporaries, then from the Stieglitz group of American modernists and finally, from the emergent New York School of the postwar era."(p.97); y continúa para resaltar su legado teórico: "(...) the dialogue of word and image in Davies's oeuvre was

Champion (fig.206), por la palabra que aparece en cada una de las obras que la componen, funda lo que el mismo ha denominado "the manufacture of the Word-Shape". Todo esto lleva a decir a Lewis Kachur que su producción teórica no debe ser separada de su praxis artística ya que en ambas se expone la potencia física de la palabra en sí misma. En sus últimos años escribe frases crípticas al tiempo que pondera la ilegibilidad⁶⁵.



Fig.206. Stuart Davis. Switchsky's Syntax. 1961-1964.

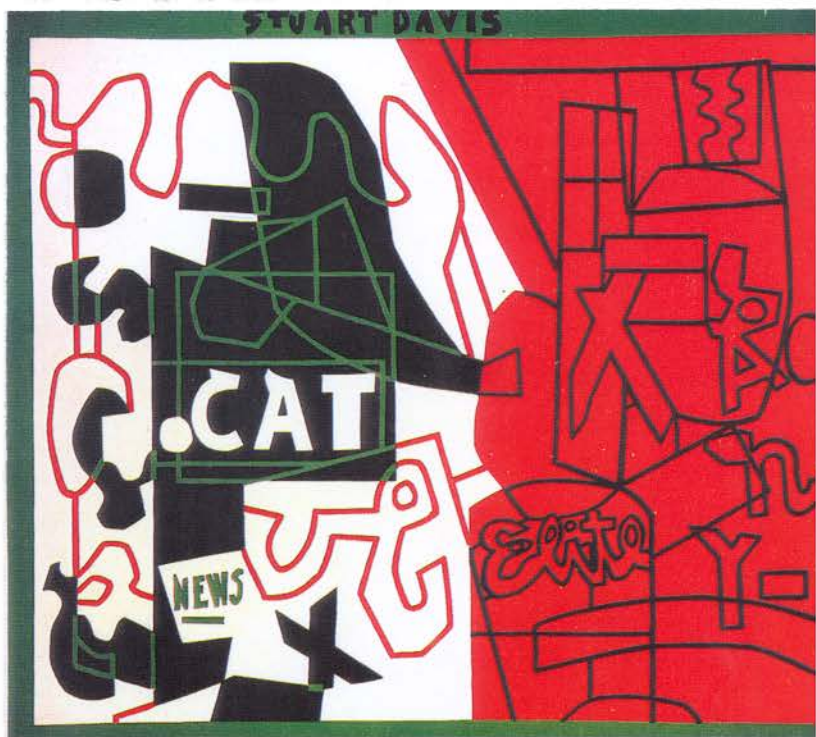


Fig.207. Stuart Davis. Pochade. 1968. M° Thyssen Bornemisza. Madrid.

Otros lugar donde el Pop nace con fuerza pero cuya importancia parece ser tenida escasamente en cuenta es Australia. Lucie-Smith⁶⁶ intenta enmendar esta opaca situación recuperando la figura de Sidney Noland como artista pre-Pop, basándose en su acendrado nacionalismo, común a todos los lugares donde el Pop llegó a configurarse.

buttressed by a masive quantity of theoretical writings -perhaps the aspect of Davies's artistic legacy that is of greatest relevance and interest to the growing ranks of art-and-language artists today." El mismo autor resalta la crítica exquisita efectuada por este artista a los action painters a los que acusaba de exclusivizar para sus producciones un ánimo trascendental, propugnando, por contra, la valoración de la labor cotidiana y rutinaria, donde fuese posible un uso social y ser distribuido por galeristas cultos pero de ámbito comercial más modesto (p.104); igualmente denunció cómo la pujanza expresionista abstracta supuso condenar injustamente al olvido a la vieja generación de modernistas americanos (p.105).

⁶⁵Lewis Kachur; op. cit., p.107. "Thus, words and letters for Davis were not embellishments, but rather a touchstone -a system parallel to visual art or, at times, the subject itself of that art: 'The Alphabet Syntax and Language of Color-Space Method become the Object ... as they take the place of Subject as Given'. Davis has always been touted as an all American precursor of the Pop Artists, but, however improbable it may seem, his work can also be seen as a harbinger of the profusion of language- involved art forms that have evolved since the late 1960s."

⁶⁶1991, p.146.

El movimiento Pop jamás fructificó en países subdesarrollados; en algunos casos excepcionales en los que, de una manera parcial y defectuosa, apareció, carecieron de reconocimiento popular hasta décadas después⁶⁷. De igual modo, como señala Lucie-Smith⁶⁸ "el observador inglés o americano que dirija su vista al pop art creado en otras partes, se inclina a encontrar algo de *voulu* en el asunto. No parece brotar con sencillez inmediata del entorno circundante"; es decir que los factores que dan lugar al Pop art se centran exclusivamente en dos naciones concretas con ámbitos urbanos muy acusados y con una ventajosa posición económica: Estados Unidos e Inglaterra, y por tanto no son valores universalizables. Siguiendo esta idea, Lucy Lippard⁶⁹ desmiente cualquier posibilidad pop fuera del restringido ámbito estadounidense: "A pesar de las eventuales relaciones entre los artistas europeos, americanos e ingleses, el idioma pop maduro es intrínseco a América - particularmente en Nueva York y Los Angeles", y subraya que nunca, ni en ninguna nación, alcanzó el estatuto de movimiento popular de base, ni llegó a ser una fusión internacional de estilos. Este habitat reducido y su categórica denominación son características que lo exclusivizan frente al resto de los estilos de posguerra.

El sujeto pop es un robot al servicio del índice de consumidores, una -en palabras de Lippard- "parodia sentimental de su ideal"⁷⁰; recordemos el collage inaugural de Hamilton y la nota al pie que en su momento hemos introducido. "El Pop art -continúa diciendo- señala el punto de llegada del proceso de degradación del objeto, que junto con la persona-sujeto forma parte del dualismo cognoscitivo. En cuanto al objeto, ahora se entona su canto fúnebre, al dejar de ser entendido como término individualizado de este dualismo. Se trata de echar por el suelo la constante según la cual la actividad mental, la capacidad mental de la persona, sitúa automáticamente a todas las cosas como distintas a ella, como objetos. El Pop art trata, y creemos que lo consigue, de atraer el objeto al ambiente y al espacio cotidianos. Elimina la diferenciación objeto-sujeto, y de ahí al arte del concepto no hay más que un paso". Pero el objeto será referente privilegiado para el Pop. Claes Oldenburg nos dirá: "Imito, uno, objetos, y dos, objetos creados, por ejemplo, señales, objetos hechos sin intención 'artística' alguna, y que contienen, ingenuamente, una magia funcional contemporánea. Trato de ir más allá incluso, explorando mi propia ingenuidad que no es artificial. Al decir más allá, quiero decir que cargo esos objetos más intensamente, complico sus relaciones, no trato de hacer 'arte' con ellos. Esto es preciso que quede muy claro. Los

⁶⁷ Camón Aznar (op. cit, vol. , p.42) añade: "Desde la plataforma británica, el Pop art fue extendiéndose por toda Europa occidental exceptuando, claro, aquellos países de economía subdesarrollada, como España y Portugal".

⁶⁸ Lucie-Smith, la cita que reproducimos procede de Stangos, 1986, p.190.

⁶⁹ 1968, p.10-11.

⁷⁰ Lucy Lippard, 1968, p.9.

imito porque quiero que la gente se acostumbre a reconocer el poder de los objetos; mi objetivo es didáctico"⁷¹.

Jim Dine asocia frecuentemente la representación de un objeto a su nombre real. Ya no hay aquí la dura racionalidad irónica de Magritte, ni la asociación entre significante, significado y referente como en la obra de J. Kosuth que próximamente estudiaremos. Hemos de ver un juego plástico en el que el objeto sobre el que se reflexiona no es más que motivo comercial, objeto común pornografiado por el sistema del consumo, y su nombre al lado como disminución, como pérdida de materialidad, desatención de su ser como útil en favor de su ser como objeto de opulencia social. Posteriormente Dine realizará experiencias dentro del happening en las que no disipará su flemática ironía.

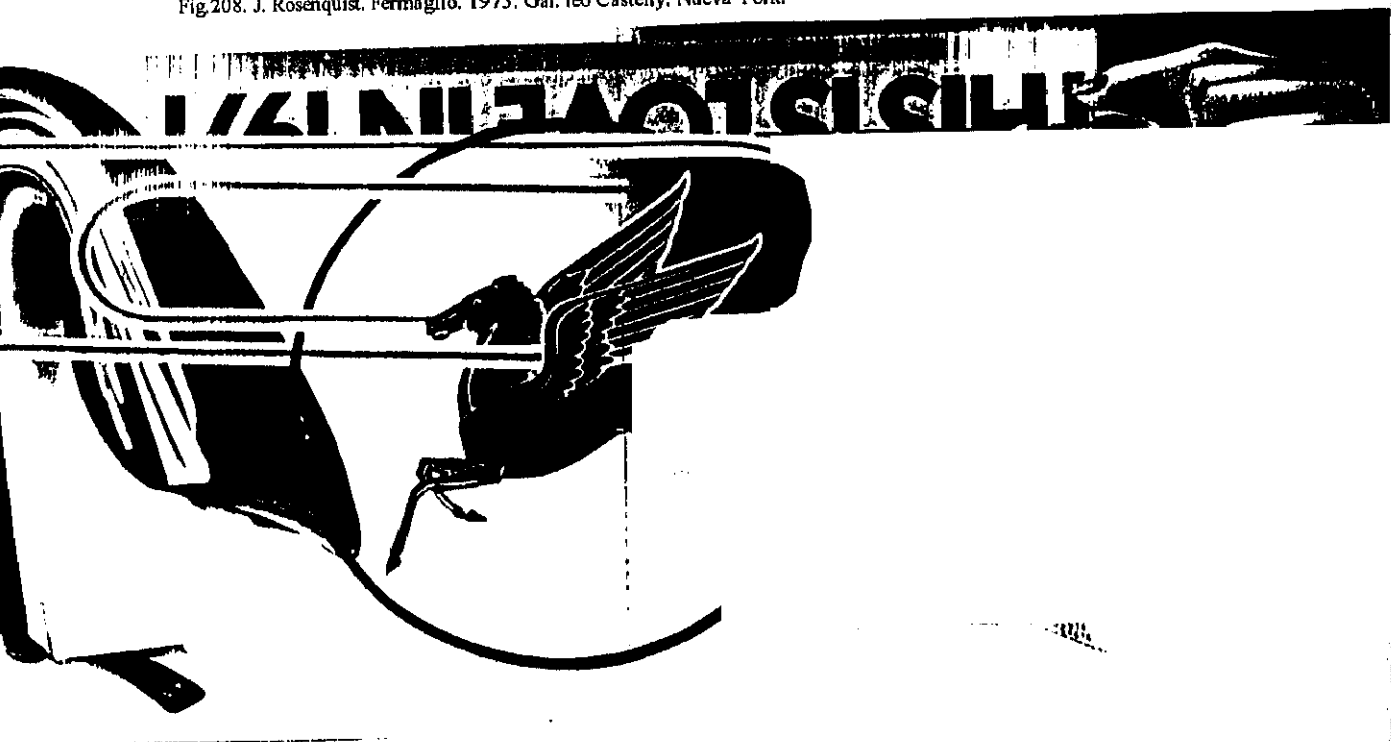
Robert Indiana, recogiendo hábilmente el maravilloso legado inaugural de su compatriota Charles Demuth, elabora imágenes de gran pureza iconográfica donde letras, palabras y números, integrados en estructuras geométricas de gran simplicidad visual por su apoyo en la simetría, parecen mostrársenos, en principio, alejadas de otros valores que no sean los simplemente plásticos, pero la referencia a la estética de las máquinas de billares, de donde él mismo confiesa extraer sus imágenes, es un elogio a la cultura del ocio y la banalidad de la sociedad americana de la época; e incluso pudieramos ver en esas letras y números, que en origen son información de tanteo, la proporción de azar que se necesita para conseguir el sueño americano.

Las palabras que Rosenquist inserta en sus obras se fracturan ya no sólo en su linealidad horizontal, sino también verticalmente, ofreciéndose su mitad superior o inferior, y, en ocasiones, como en Fermaglio (1973) (fig. 208), invertidas. Su restauración mental por el espectador es relativamente fácil; evidentemente en la obra citada puede reconstruirse sin excesivo esfuerzo la frase THIS IS LOVE IN 1971. Así como los objetos que nos expone en sus obras han perdido toda posible tangibilidad, así también las palabras, produciéndose una dilatación de ambas hasta convertir al espectador en un nuevo Gulliver. Quizá esta mutilación de la palabra tenga su origen en su etapa de cartelista; el catálogo del I.V.A.M. nos ofrece una manifestación del propio artista apoyando esta posibilidad: "Cuando pintaba anuncios estaba pintando todas esas imágenes que realmente me importaban un bledo excepto por su color o su forma". De igual modo, y en el mismo documento, podemos utilizar otra de sus manifestaciones en relación al por qué de su proceso acumulativo de objetos, irrespetuoso con escalas y formas, para comprender las idénticas asociaciones azarosas de palabras: "En el boletín de las seis de Radio Connecticut oí a un locutor que decía: 'Los consejos de jardinería de hoy: Cuando recojas tu hojarasca otoñal no te preocupes de tirar los tapones sobrantes porque, como ya sabes, las piezas de

⁷¹Claes Oldenburg; citado por Gene Baro, en "Claes Oldenburg, or the Things of this World" en Art International, Nueva York, nov. 1966. Aquí la hemos obtenido de Lucie-Smith, 1991, p.151.

los automóviles son reemplazables." Esto, indudablemente, nos recuerda a las experiencias de ruidos ambientales futuristas, solo que ahora el ambiente es el sonido de fondo de la época: el de los medios de comunicación, nunca tan explotados como hasta el momento presente. Las producciones más recientes de este artista aun en su evolución formal mantienen procesualmente la línea definitiva. Su fuerza expositiva tendrá una influencia innegable en los posteriores artistas hiperrealistas.

Fig.208. J. Rosenquist, Fermaglio, 1973. Gal. Ico Castelly, Nueva York.



22. Minimalismo.

Minimalismo, desde aspectos formales, casi puede ser entendido como reduccionismo⁷² del objeto a esquemas de proyecto mental. Lo geométrico-estructural se convierte en medida, no sólo del espacio sino también del tiempo.

Suzi Gablik, en su trabajo para la obra *Conceptos de arte moderno* de Nikos Stangos (p.45), no duda en citar como precedente formal y ontológico evidente de este movimiento el Cuadro negro sobre fondo blanco (1913) de Malevich; con el suprematismo como base apologética del reductivismo, una serie de artistas, como Dan Flavin, Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Tony Smith, Sol Le Witt y Frank Stella, entre otros, llegaron a la conclusión del predominio de los aspectos mentales sobre los objetuales del arte plástico y de lo racional sobre la expresión individual⁷³. La misma investigadora que animos citando a lo largo de este capítulo, testimonia la común evolución de estos autores desde un universo pictórico a la producción tridimensional⁷⁴; evidentemente, si se expone la primacía de lo mental sobre lo matérico-formal, la división tradicional entre pintura y escultura es lógico que aminore su trascendencia; la diferencia entre pintura y escultura en el minimal parece actuar exclusivamente como referencia para diferenciar, si no enfrentar, a los artistas que lo siguen en la costa este y los de la costa oeste de los Estados Unidos⁷⁵.

En lo que concierne a la receptividad con la que el minimalismo aceptó la palabra como forma de manifestación artística, hemos de señalar que fue debida a la preferencia por los aspectos de concepción de la obra de arte sobre los de su realización⁷⁶. El trabajo del

⁷²D. Judd rechaza de plano el término 'reduccionismo' como calificativo de su obra: "Estoy totalmente en contra de la idea reduccionista." (...) "Si mi obra es reduccionista, lo es porque tiene los elementos que la gente cree que deberían estar en ella. Pero tiene otros elementos que a mí me gustan." (Este testimonio pertenece a la entrevista realizada por Bruce Glasser a Judd, "Questions to Stella and Judd", aparecido en una publicación periódica y posteriormente reimpresso en el libro de G. Battcock; *Minimal Art: A Critical Anthology*. Nueva York, 1968, p.159. y que nosotros aquí hemos extraído del trabajo

por su parte Edward Lucie-Smith en su obra *El arte hoy* (Cátedra, Madrid, 1983, p.381 y ss.) considera pertinente calificar esa pérdida de complejidad, del efecto estético y del azar como "puritanismo" estético.

⁷³Suzi Gablik (Stangos, 1986, p.202) configura las creencias reivindicadas por los minimalistas a este respecto con la frase: "El arte era una fuerza mediante la cual la mente podía imponer su orden racional sobre las cosas; y lo que desde luego no era, según los minimalistas, es expresión de uno mismo."

⁷⁴Giulio Carlo Argán y A. Bonito Oliva, en su obra conjunta *El arte moderno. El arte hacia el año 2000* (Akal, Barcelona, 1992), que con frecuencia citamos a lo largo de estos últimos apartados, nos proporcionan la idea de que el desarrollo modular del Minimal viene dado por su génesis neoyorquina: "(...) nace en Norteamérica, en Nueva York, debido a su paisaje urbano altamente estandarizado por el uso de rascacielos, que es la unidad modular."

⁷⁵Véase a este respecto el artículo de David Pagel sobre el minimalismo de la costa oeste, titulado "Jugando en el espacio", en la revista *Lapiz*, nº 89, octubre de 1992, p.38-47.

⁷⁶Creemos inexcusable reseñar las palabras de S. Gablik en su trabajo ya citado (Stangos, 1986, p.205): "Hacia 1970, Robert Morris estaba preparado para afirmar que 'la idea de que el trabajo es un proceso reversible que termina en un objeto-icónico estático ya no tiene demasiada relevancia...'. Lo que importa es 'deslindar la energía del arte de la destreza para la tediosa producción de arte'. Moholy-Nagy fue posiblemente el primer artista que haya ejecutado nunca una serie de pinturas telefoneando instrucciones a

artista no necesita alcanzar la constitución material y puede quedarse en la etapa de institución ideativa⁷⁷. El artista presenta una idea a realizar, un proyecto, aportando todos los datos posibles para su más fiel materialización mediante procesos industriales. En palabras de Sol LeWitt (fig.210), "La idea se convierte en una máquina que produce arte"⁷⁸ Evidentemente el artista recurre a esquemas, mapas, planos, ... y, como no, a la palabra, oral o, preferentemente, escrita. Es esta pre-materialización la que nos posibilita lanzar un garfio para abordar este movimiento desde el móvil que nos ocupa; y no tanto desde su materialización, desde la obra realizada, pues ésta es, en palabras de Filiberto Menna⁷⁹, "un objeto mudo", "un objeto que se revela exclusivamente a sí mismo" y actúa exclusivamente como soporte 'mínimo', casi exclusivamente como estímulo mental, del que lo lingüístico sólo puede ser dirigido hacia la concepción de arte en que se cimenta.

Transcendiendo los ámbitos puramente plásticos, el minimalismo se despliega en otras manifestaciones como la música (Philip Glass o Steve Reich) o la danza (Yvonne Rainer y Lucinda Childs); resulta difícil, en cambio, mostrar ejemplos de literatura minimalista.

El artista recurre a mínimos significativos y a juegos de repetición y redundancia, como en las obras primeras de Sol Lewitt (209), donde el texto no hace más que descubrir los colores de los campos de las letras o de las letras mismas. Como nos avisa Simón Marchán(...) las estructuras de repetición son una ejemplificación limitada de un acontecimiento decisivo de nuestro siglo, del retorno del lenguaje en la acepción de M. Foucault, o, lo que sería más propio, del repliegue del arte sobre sí mismo, sobre su estructura inmanente, una vez abierta la brecha cada vez más infranqueable entre la

una fábrica, pero para Judd el modo de resolver sus asuntos es que le fabriquen sus cajas fuera del estudio, lo mismo que Flavin elige tubos fluorescentes estándar en razón de su neutralidad y disponibilidad, y deja que sean electricistas e ingenieros quienes lleven a cabo lo que es propiamente el trabajo". Esta misma autora, y en el mismo trabajo, cita una frase de D. Judd: "no es necesario que una obra tenga un montón de cosas que mirar, comparar, analizar una por una, contemplar. La cosa como un todo, sus cualidades como un todo, es lo que es interesante". Para completar esto podemos asimilar la idea de Argan y Bonito (op. cit., p.79) que define a todos los artistas incluíbles: "(...) aquellos artistas que adoptan en su trabajo la unidad de base y la noción de estructura (entendida como posibilidad de conjunto), que funciona como proyecto mental y como reducción de la obra de arte a formas elementales y geométricas."

⁷⁷Esto es cierto a grandes rasgos pero existen dentro del movimiento artistas que rechazan de plano la idea de no materialización; así John McCracken siempre cuidó los materiales con los que realizaba su obra para obtener un acabado adecuado observable a posteriori. Véase a este respecto las declaraciones del artista que incluye E. Lucie-Smith en su obra *El arte hoy*, op. cit., p.388.

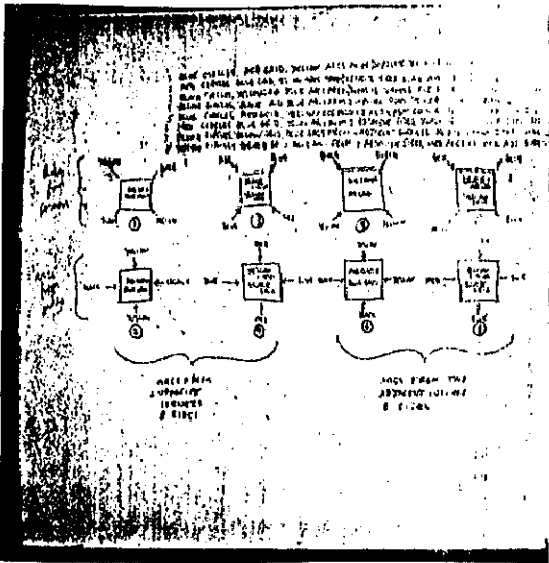
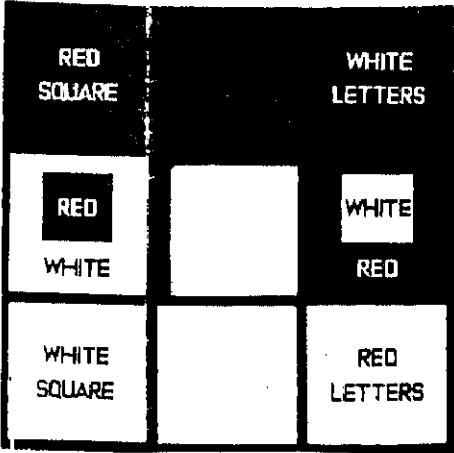
⁷⁸Procede la cita de Sureda, Joan y Guasch, Anna. *La trama de lo moderno*. Akal. Madrid, 1987, p.152. Victoria Combalá en *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual* (Anagrama, Barcelona, 1975, p.23) señala como fecha clave del minimal el año 1966, por ser cuando para ellos el producto pasa a segundo término en beneficio de la idea (apriorismo): "el año en el que se reconoce el lenguaje como la máxima expresión artística, y en el que aparecen diversos sistemas lógicos y procesos artísticos que tienen su modo de expresión en libros y otras publicaciones. Aparece la obra de Ramsdem, Baimbridge, Balwin, On Kawara, Kosuth, Atkinson"

⁷⁹En Franco Russoli, volVII, p.132

presencia artística y las cosas, entre el arte y la realidad".⁸⁰ Este mismo autor en el catálogo de la exposición Estructuras repetitivas, celebrada en la Fund. Juan March, 1985-1986, comenta la herencia que de los "primeros principios del arte" poseen muchos movimientos del arte del siglo XX y destaca preferentemente al Minimal.

Fig.209. Sol Levii. Red Square. White Letters, 1963. Museo Ludwig. Colonia.

Fig.210. Sol Levitt. Programa de la serie serigráfica. 1973.



⁸⁰S. Marchán; Estructuras repetitivas. Fund. Juan March. 1985.

23. Hiperrealismo.

El Wolswagen azul (1971) de Don Eddy (fig.211) muestra centrada sobre su parachoques delantero la matrícula de Santa Bárbara, California, XU547. Evidentemente el automóvil concreto le interesa al pintor poco más que para titular su cuadro. El objeto desaparece tras el deseo de imitación, pero de una extraña imitación: se imita una reproducción fotográfica del objeto. Esta mirada fotográfica no discrimina aquí entre los objetos que fija. Es una mirada abstracta, anti-intelectual, no hay análisis ni síntesis, tan sólo exposición documental. Los datos aportados por la matrícula del automóvil nos sitúan en un lugar de lujo y confort para el mundo, y muy especialmente para el ciudadano americano. Igualmente, usar la fotografía y aportar una expresión plástica formalmente muy cercana a ella supone insertarse en los convencionalismos de la cultura de masas con los que cualquier espectador se encuentra familiarizado. El cartel parcialmente ofrecido, al ser cortado por el borde superior de la obra -he aquí un ejemplo claro de esa visión indiscriminada de la fotografía que antes comentamos-, nos advierte que nos encontramos en una empresa de venta de coches de segunda mano: USED CARS, y al fondo: BREWED WITH / PURE ROCKY MOUNTAIN / SPRING WATER, el consumo masivo postindustrial. Ese amor por la publicidad del ciudadano norteamericano, que recuerda la célebre expresión de Apollinaire: "Lee los prospectos, los catálogos, los carteles que cantan en voz alta. He aquí la poesía esta mañana y para la prosa están los periódicos." No hay ya ventana al mundo como en la imagen tradicional, tan sólo se nos muestran la banalidad de la experta realización mimética⁸¹ y el objeto deseado. Este último se nos muestra atemporal, en un presente perpétuo; no perdamos de vista que de manera coetánea se está desarrollando, en el mismo contexto geográfico, la idea minimalista y no es ilusorio ver en ambas corriente, divergentes en su materialización, una cercanía en su aprecio por las superficies de las cosas.

En el hiperrealismo los datos son arrojados sobre la tela sin ningún tipo de elaboración, se utiliza un método de traslado mecánico, se pone en juego, exclusivamente, una estructura formal. Pero ello no quiere suponer una ausencia de posicionamiento ideológico de fondo, ya que, frecuentemente, se dibuja una fuerte crítica de su cultura, pero, como señala Daniel Abadie⁸², su ausencia de vinculación con ideologías políticas definidas supuso que tal mensaje pasase desapercibido por el público, incluso entre el más avisado.

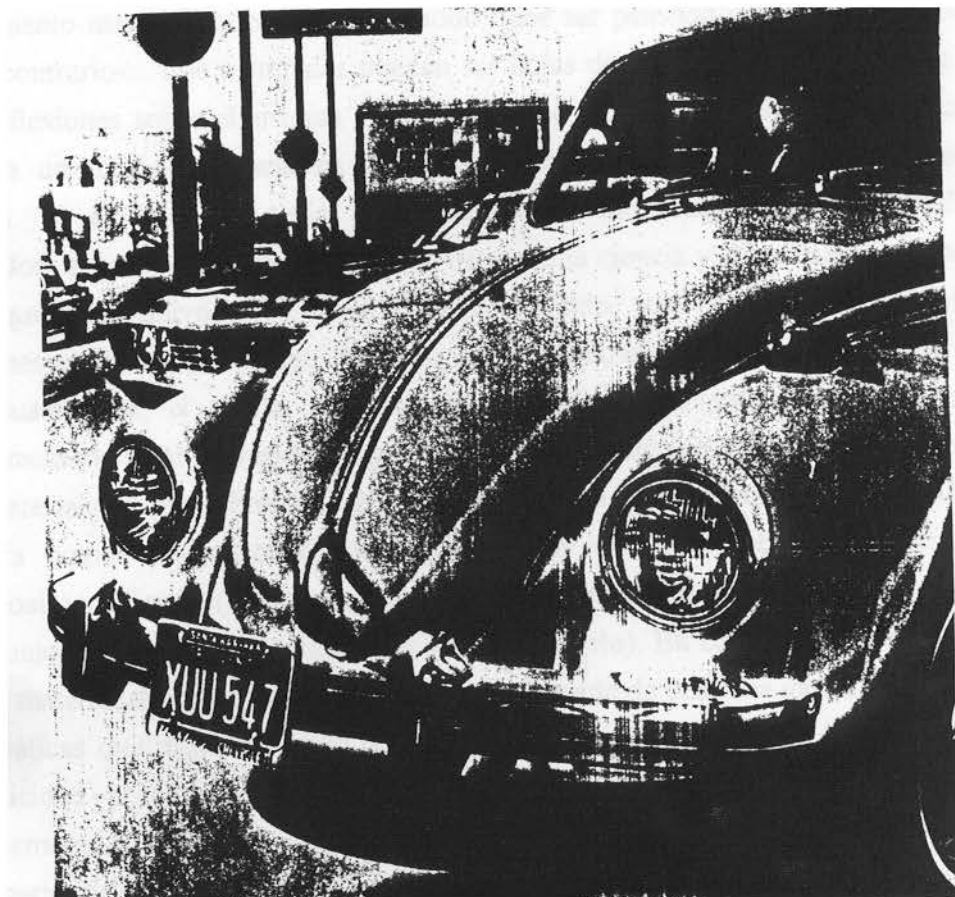
⁸¹ "Ejercicio lingüístico", dicen en su Mapa de movimientos Bonito Oliva y Argan (El arte moderno. El arte hacia el 2000. [1990]. Akal. Madrid, 1992, p.78. Trad. de Gloria Cué).

⁸² Russoli (vol XIII, p.319) inserta un párrafo del texto de Abadie para el catálogo de la exposición de D. Eddy en la galería André François-Petit (1973), en ella dice lo siguiente al respecto de su desvinculación con organizaciones políticas concretas: "Tutto il lavoro degli iperrealisti americani comprende infatti una dimensione critica -mal compresa dato che non coincide con una intenzione politica- che avvicina le loro opere più a quelle degli artisti minimalisti che a ogni altra forma di rappresentazione."

Idéntica información arroja Richard Estes en sus obras. 2 Brodway (1969) proyecta una puerta giratoria -colmo de la devoradora tridimensión- en una bidimensionalidad sorprendente.

Fig.211. Don Eddy Wolsvagen blu. 1971.

Fig.212. Ralph Goings. Paul's Corner. 1970. O. K. Harris Gal. Nueva York.



24. Arte conceptual.

En un intento de romper con los materiales tradicionales del arte y, consecuentemente, una reflexión sobre la pluralidad de posibilidades de materialización física de una idea, es un elogio de lo mental desde el arte⁸³. Se recurre así a una especulación metalingüística del arte. Por este camino el arte sufrió un progresivo despojamiento material -que de ningún modo debe ser pensado como empobrecedor, sino todo lo contrario-: "Los materiales pueden ser hojas de papel, discursos verbales sobre el arte o reflexiones sobre el sistema artístico. El arte pasa de un método de intuición y de síntesis a un método de análisis científico, característico de la actividad científica y filosófica. Si el arte nos tenía acostumbrados a la ambigüedad intencional de los significados, el arte conceptual integra los datos de la ciencia y la necesidad de exactitud y de un significado unívoco."⁸⁴ El arte, de este modo, tras renunciar a las tradicionales narraciones asociadas (religiosas, políticas, económicas, etc) se propone aniquilar el propio objeto sustentante, el objeto artístico materializado, reduciéndolo a simple concepto; evidentemente la total supresión no podrá ser nunca alcanzada, siempre será necesaria una cierta materialidad por ínfima que ésta sea -esto ya lo había experimentado el Minimal- y encuentra como más adecuado soporte aquellos que pertenecen a la comunicación audiovisual tecnificada (fotografía, cine, video, prensa periódica, etc) e incluso de las telecomunicaciones (telefonía, telegrafía, arte postal, etc). En cuanto al proceso creador, la labor de materialización se hace mecánica pues depende de una idea inicial y de unas pautas programáticas que disuelven en lo posible el azar y la improvisación, conformándose una sistematicidad procesual eminentemente objetiva. Es por esto que se recurre muy frecuentemente a la escritura, incluso en la materialización ofrendada al espectador; se niega así la apariencia y se favorece el instante de la concepción; es el "art as idea as idea". La corriente de pensamiento de la escuela de Viena, en especial de Carnap y Wittgenstein⁸⁵, tiene mucho que ver en la satisfacción de esta idea y marcará sus producciones; de ella

⁸³ Muchos han sido los términos utilizados para denominar lo que hoy universalmente conocemos como arte conceptual y muchos han sido, también, aquellos con los que se ha pretendido designar variaciones o divisiones dentro del mismo; uno de ellos es el Project art, en el cual los aspectos anteriores a la realización son analizados escrupulosamente; su relación con el medio ambiente refuerza esta necesidad planificadora, sobre todo por prestar especial atención a su transformación constante y materializarla mediante procesos documentales.

⁸⁴ Argan, Giulio Carlo y Bonito Oliva, Achille; El arte moderno. El arte hacia el año 2000. [1990]. Akal. Madrid, 1992. Trad. de Gloria Cué. p.77. Sobre el acercamiento a utópicos soportes mentales para la obra de arte ha de ser recordado el trabajo de los críticos de arte norteamericanos Lucy Lippard y John Chandler, publicado en Art International, en el número de febrero de 1968, con el título "The Dematerialisation of Art" y que llegaría a ser casi el manifiesto del movimiento.

⁸⁵ Esa explícita influencia de Wittgenstein es constatada por Victoria Combalia (La poética de lo neutro. Anagrama. Barcelona. 1975. p.33) en su "modo de hacer": "conversaciones, adivinanzas de tipo lógico, aforismos: todo ello en un marco personal muy reducido".

destacan Sureda y Guasch⁸⁶ la adopción de la definición de 'concepto' dada por el primero de los filósofos antes mencionados, como "todo aquello sobre lo que pueden formularse proposiciones"⁸⁷. La obra de arte se convierte así en una proposición inserta en el contexto del arte y como comentario autorreflexivo sobre el arte mismo⁸⁸; de la tensión entre lo percibido y el lenguaje -la escritura- empleada surge la creación artística⁸⁹. Por otra parte, y en lo concerniente a las proposiciones lingüísticas emitidas, la veracidad afirmada en la experiencia carece de importancia y se apoya exclusivamente en la coherencia interna del sistema lingüístico utilizado⁹⁰; es aquí donde pueden insertarse piezas tan extrañas como la ideada por Terry Atkinson y Michael Baldwin en 1967 con el título *Air Show*, en la que se describía una columna de aire levantada sobre el espacio de una milla cuadrada y con una altura indeterminada: es la inmaterialidad absoluta, dejando atrás la burbuja de aire de París de Duchamp. Lógicamente la materialización de este 'objeto' es posible exclusivamente sobre el papel, mediante su descripción escrita o abocetada. En ello se detiene Kosuth cuando afirma: "(...) la validez de la proposición artística no depende de un presupuesto empírico, ni siquiera estético, sobre la naturaleza de las cosas. En realidad, al artista, en calidad de analista, no le interesan las propiedades físicas de las cosas. Le interesa sólo el modo (1) en que puede tener lugar el desarrollo conceptual del arte y (2) cómo pueden seguir lógicamente sus proposiciones este desarrollo. En otras palabras, las proposiciones artísticas no tienen un carácter factual, sino lingüístico, es decir, no describen el comportamiento de objetos físicos o mentales; expresan definiciones de arte o las consecuencias formales que derivan de ellas"⁹¹.

⁸⁶En su obra conjunta *La trama de lo moderno*. Akal, Madrid, 1987, p.149.

⁸⁷Sol LeWitt en *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) indica como la materialización de la obra es un aspecto secundario: "L'aspetto delle opere d'arte non è troppo importante. Se ha una forma fisica bisogna che assomigli in qualcosa. [...] Non importa quale forma potrà avere alla fine, deve cominciare con un'idea". Este escrito apareció en Germano Celant, *Preconistoria 1966-1969*. Centro Di. Milan, y aquí ha sido obtenido de Russoli; op. cit., vol.XIV, p.MMMMMM

⁸⁸"La relazione, che gli artisti concettuale instaurano tra le loro proposizioni linguistiche e il contesto dell'arte, deriva anch'essa da un enunciato, o, meglio, da una intenzione esplicita che si può riassumere ancora con una dichiarazione di Kosuth: 'Qual è la natura o la funzione dell'arte? Continuando la nostra analogia sull'arte come linguaggio dell'arte, ci si rende allora conto che un'opera d'arte è una sorta di proposizione presentata entro il contesto dell'arte come un commento sull'arte'. En el trabajo de Filiberto Menna *L'arte concettuale*, para la obra de Russoli, vol M, p.130-131.

⁸⁹"Meaning could only be founded, these artists believed, in the tension that results between perception and the language employed to communicate it on the one hand, and the phenomenal world as it exists outside of human epistemology on the other." Colin Gardner; "The World According to Douglas Huebler". *Artforum*, noviembre 1988, vol.XXVII, nº3, p.100-105.

⁹⁰"(...) l'equiparazione dell'opera d'arte a una proposizione linguistica, che trova in se stessa il criterio del proprio valore (d'arte), deriva infatti direttamente da uno dei principi più importanti del positivismo logico, il principio cioè che stabilisce il criterio di verità delle proposizioni non sulla base di un confronto o di una verifica sui dati dell'esperienza, ma sulla coerenza interna del sistema linguistico." La cita es de Filiberto Menna, en su trabajo *"L'arte concettuale"*, en Russoli; op. cit, vol. XIV, p.131.

⁹¹Joseph Kosuth; "Art after Philosophy", en Ursula Meyer; *Conceptual Art*. p.165. Según cita de Lucie-Smith, 1983, p.430.

El arte conceptual puede dividirse en razón del soporte empleado entre conceptual lingüístico y conceptual mínimamente materializado⁹². Muchos estudiosos del arte moderno consideran esta subdivisión, pero también ha de ser señalada una corriente intermedia que acoge sin fisuras ambos tipos de materialización; es el Narrative art o Poesía visual⁹³; supone un apoyo mutuo de imagen y palabra y tendrá una prometedora proyección, formalmente, en posicionamientos y tendencias postreros. La imagen utilizada es, generalmente, fotográfica y los textos se presentan escritos en caracteres de imprenta, indudablemente se pretende una asepsia expositiva, una ausencia de interferencias, de ruidos, en la comunicación. "Así -nos dicen Argán y Bonito Oliva⁹⁴- nace una obra que contiene en su interior distintos niveles de información, y se refiere no tanto a las narraciones producidas por el medio fotográfico y la literatura, sino a un análisis de los procesos narrativos que dichos medios pueden producir."

Douglas Huebler declara utilizar el lenguaje cotidiano de una manera analítica, eliminando el interés de acudir a una posterior verificación empírica⁹⁵. Así, cuando este artista fotografía el cielo desde lugares concretos en la ruta entre Nueva York y Los Angeles (Location Piece 1, 1969), y expone tales fotografías al lado de un texto escrito en el que acredita la ubicación exacta, la fecha y la hora en que fue tomada la fotografía, se está contando con una materia cambiante -el cielo- que imposibilita la comprobación efectiva posterior. En este trabajo la fotografía es simple documentación accesoria al verdadero hecho artístico que es lo expuesto textualmente; la fisicidad material se suspende a un mínimo favoreciendo el proceso mental que dió inicio constitutivo a la pieza.

En las formas puras, dentro del conceptual existe una corriente eminentemente lingüística en sus inicios que es el Art & Language; la nómina de sus componentes es la siguiente -aunque debemos advertir que nunca trabajaron todos a la vez, habiendo frecuentes altas y bajas-: Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Jan Burns, Charles Harrison, Herold Hurrel, Graham Howard, Joseph Kosuth, Philip Pilkinton, Mel Ramsdem y David Rushton. Atkinson, Baldwin, Bainbridge y Hurrell, todos ellos profesores de arte, son sus creadores como grupo, a raíz de su asistencia, en 1968, a un curso de la universidad de Coventry sobre teoría del arte y de los que parte la idea de

⁹²Seguimos aquí la división proporcionada por Sureda y Guasch en la obra citada (p.152 y 154); pero hemos de advertir que ellos recurren a una terminología más erudita, denominando corriente tautológica a la lingüística y empírica a la que nosotros designamos, más vulgarmente, como 'conceptual mínimamente materializado'.

⁹³"Los que entienden de poesía dicen que eso no es poesía; los estudiosos de pintura afirman que el objeto en cuestión no es pintura" (Lamberto Pignotti; Nuevos signos. Fernando Torres Ed. Valencia. 1974, p.153).

⁹⁴Argan, Giulio Carlo y Bonito Oliva, Achille; op. cit., p.79.

⁹⁵Filiberto Menna, en su colaboración para la obra coordinada por Franco Russoli (vol.XIV, p.133), incluye la declaración de Huebler: "Impiego il linguaggio quotidiano per costruire giudizi di osservazione che, nonostante la loro designazione di un certo fenomeno, non invitano né autorizzano a una verifica empirica: la funzione del lavoro è coestensiva ai fatti."

realizar una revista, *Art and Language the Journal of Conceptual Art*⁹⁶. Pretenden la equivalencia plástica de texto e imagen⁹⁷, atendiendo muy especialmente a que ambas necesitan que el espectador realice una labor de abstracción de la información que le es dada; imagen y palabra son contempladas así como abstracciones intelectualizadas que el espectador ha de saber analizar para alcanzar su pleno desciframiento (en este mismo sentido se desarrollará la labor de Joseph Kosuth que posteriormente referiremos). El problema principal cuya determinación les ocupa es la relación entre la proposición conceptual, todavía inmaterial, y los sistemas lingüísticos por los que la proposición puede ser materializada o expresada.

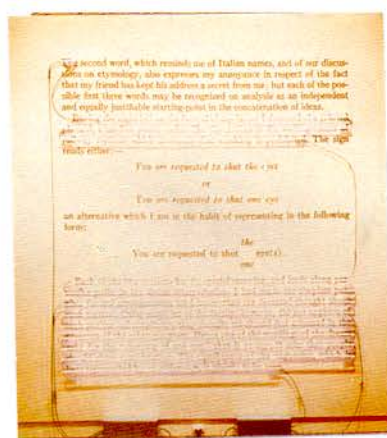
En la producción *Declaration Series* realizada en el año 1967 por Atkinson y Baldwin en el creciente vértigo de desmaterialización de sus obras progresarán desde las simples declaraciones sobre objetos y la consideración de los ambientes de éstos a denominar el Oxfordshire como ambiente artístico, como lugar *kalo-tekno-fánico*, donde el arte se muestra. Mel Ramsden fundó con la colaboración de Ian Burn y Roger Cutforth la *Society for Theoretical Art and Analysis* realizan una labor de separación de la tradicional adhesión de lo artístico a algo valorable objetivamente⁹⁸. De nuevo el objeto se devalúa para dejar al arte la función afirmadora, designativa.

⁹⁶Atkinson y Baldwinson los artistas clave del grupo, el resto de los artistas citados deben ser considerados mejor como colaboradores de la revista que como artistas paradigmáticos del movimiento en cuestión. Es por ello que las labores de artistas esenciales en el conceptual lingüístico, como Ramsden o Kosuth, han de ser tratados aquí por separado.

⁹⁷"Supponiamo che un artista esponga un saggio a una mostra d'arte (come si potrebbe esporre una stampa). Semplicemente le pagine sono stese in ordine di lettura dietro un vetro incorniciato. Lo spettatore dovrebbe leggere il saggio, come si potrebbe leggere una nota, ma dal momento che il saggio è collocato in un contesto artistico è sottinteso che l'oggetto (carta stampata) possieda contenuti di arte visuale convenzionale." La cita procede de Filiberto Menna, de su colaboración para la obra citada de Franco Russoli (vol. XIV, p.137-138). En la obra crítica de G. Celant, *Preistoria -antes citada-*, en la introducción a *Art & Language (Art & Language, the Journal of Conceptual Art. 1969)* aparece el siguiente párrafo inapelable en el que se determinan las posibilidades del lenguaje como soporte formal de la obra artística y de su posible relación de inclusión dentro de lo que es teoría del arte o incluso crítica de arte (posteriormente negará esta última posibilidad, pues "È estremamente improbabile che un teorico d'arte abbia potuto presentare un lavoro come lavoro d'Arte Concettuale (...)") y el único fruto observado ha sido la adopción por parte del artista de considerar algunos de sus productos teóricos como obra de arte; en realidad esta idea aparecía ya en el primer número de la revista de *Art & Language the Journal of Conceptual Art*, en el año 1968); pero adjuntemos ya la cita prometida: "Gli ultimi progetti in particolare vengono rappresentati attraverso oggetti, la cui forma visuale è regolata dalla forma dei segni convenzionali del linguaggio scritto (in questo caso italiano dall'inglese). Il contenuto dell'idea dell'artista si esprime attraverso le qualità semantiche del linguaggio scritto. Come tale, molti pensano che questa tendenza venga descritta meglio dalle categorie nominali della teoria dell'arte o della critica d'arte; non possono esserci molti dubbi sul fatto che lavori di 'Arte Concettuale' possano includere sia l'ambito della critica sia quello della teoria d'arte, e questa tendenza potrebbe benissimo essere ampliata".

⁹⁸"(...) luogo di incontro degli artisti interessati a studiare il linguaggio in relazione all'oggetto. Essi propongono una analisi dell'espressione 'oggetto d'arte' nella quale separano i termini 'oggetto' e 'arte' in quanto connessi a due modi d'uso diversi del linguaggio: 'in una espressione come 'oggetto d'arte' i termini 'oggetto' e 'arte' sono introdotti in due modi diversi; 'oggetto' è introdotto come un particolare e funziona nella dichiarazioni sostantivamente, come un 'soggetto'; mentre 'd'arte' è assertorio e predica intorno al

Fig. 213. J. Kosuth. Word, sentence, paragraph (z+n), 16. Gal. Leo Castelli. New York.
Fig.214. Alighiero & Boetti. Oro Longchamps. 2 234 2288. Gal. Sperone. Roma.



Joseph Kosuth es el conceptual lingüístico por excelencia (fig.213). En su obra teórica *Art after Philosophy* (1969) sitúa los orígenes especulativos del arte conceptual en la producción duchampiana y especialmente en sus ready-mades, señalando que suponen una revolución cardinal en el arte al relegar los problemas materiales y morfológicos de la obra a los ideológicos y funcionales. Él sabe jugar con el lenguaje desde niveles cualitativos cimentados en su profundo conocimiento de la filosofía del lenguaje y muy especialmente de Wittgenstein, de quien frecuentemente ofrece traslaciones de su pensamiento al mundo del arte. Sus experimentos con frases tautológicas, como en el caso de su pieza *Neon Electrical Light English Glass Letters Pink Eight* (1965), cuyo título es plenamente descriptivo de la pieza, y la pieza es el propio título diseñado en letras de neón de color rosa. "Cuando examinamos una obra como *Neon electrical English Glass Letters* de Joseph Kosuth, podemos razonablemente afirmar que el contenido intelectual es mucho más importante que cualquier mensaje que los sentidos puedan percibir. La obra de Kosuth es tautológica: declara lo que es, es lo que declara. La misma afirmación es válida, incluso lo es quizá más por lo que respecta a Zero, de Piero Calzolari, *Art Works*, de Stephen Kaltenbach, y *Oro Longchamps 2 234 2288* de Alighiero Boetti (fig. 214). En diversas medidas, y con un diferente tono irónico, las tres obras son afirmaciones de lo que es evidente en sí"⁹⁹. Es aquí donde encaja perfectamente su definición del arte "as idea as idea". Idéntica destreza léxica muestra en su serie sobre objetos concretos; nos referimos, por ejemplo, a *Una y tres sillas* (1965), *Una y tres sierras* (1965), etc.; en estas series combina el objeto cotidiano que da título a cada obra, se trata del objeto real, pero en su forma más simple, casi mental, arquetípica, a su lado nos ofrece una fotografía en blanco y negro de dicho objeto a tamaño

soggetto."

⁹⁹ Lucie-Smith, 1983, p.429.

natural, y, finalmente, en el mismo tamaño la definición del objeto que proporciona cualquier diccionario; es una triple tautología. Como Robbe Grillet por esas mismas fechas, intentan realizar "un arte que separado del mundo exterior, sólo hablaría de sí mismo y del sistema de lenguaje (léxico) que lo produce"¹⁰⁰. La herencia del Botellero de Duchamp se hace evidente; no hay mutación significativa en la reflexión sobre el objeto, no es el urinario metamorfoseado en Fuente; es exposición significativa a la par que intento de recuperación de la unidad entre la cosa, su imagen visual y la palabra que designa esa cosa; se intenta reconstruir el diccionario perfecto. Victor Burgin experimentará decididamente con la descripción de situaciones concretas pero difícilmente repetibles.

"Finalmente hay declaraciones que constituyen por sí solas una obra de arte conceptual, mientras que la experiencia artística se identifica con los procesos mentales. La siguiente afirmación de Donald Burgy puede servir de ejemplo:

Idea del nombre núm. 1

Observa algo mientras cambia con el tiempo.

Registra sus nombres.

Observa algo mientras cambia de dimensiones.

Registra sus nombres.

Observa algo cuya jerarquía está cambiando.

Registra sus nombres.

Observa algo que cambia en la diferenciación.

Registra sus nombres.

Observa algo que cambia bajo la influencia de emociones diversas.

Registra sus nombres.

Observa algo que cambia en las distintas lenguas.

Registra sus nombres.

Observa algo que no cambia nunca.

Registra sus nombres.

Septiembre, 1969.¹⁰¹

La corriente del conceptual mínimamente materializado nos interesa menos al no aportar productos que participen de lo lingüístico; aún así no podemos dejar de citar alguna de estas metodologías de elaboración. Cercanas a corrientes sociológicas, las producciones del matrimonio Becher, Bern y Hilla, adoptan una visión de construcciones agrarias o

¹⁰⁰Colin Gardner; "The World According to Douglas Huebler". Artforum, noviembre 1988, vol.XXVII, n°3, p.100-105. En el artículo realiza, además del comentario de la obra de Huebler, declaraciones concretas sobre arte minimal y conceptual y posibles coincidencias con la literatura del momento.

¹⁰¹Procede de Lucie-Smith, 1983, p.436. quien lo toma de Ursula Meyer; Conceptual Art. Nueva York, 1972, p.90.

industriales, recopiladas fotográficamente y mostradas en series temáticas (silos, naves, factorías, chimeneas industriales, torres eléctricas, depósitos de aguas, tinglados, tolvas mineras, etc) aportando visiones novedosas de la cotidianeidad, mediante el contraste de edificaciones con idéntica función pero contempladas en su individualidad. La lectura de sus obras, facilitada por la maravillosa asepsia informativa fotográfica dada por esta pareja de creadores, viene determinada por el descubrimiento sorpresivo de elementos que por su cotidianeidad pasan desapercibidos. La influencia ejercida por estos artistas será fundamental en el trabajo de artistas cuya producción se ha solidificado en los ochenta como Cindy Sherman e incluso de otros cuyas materializaciones son de inexcusable cita en esta tesis, son los casos de Barbara Kruger o Sophie Calle.

25. Happening, Performance, Body-Art, y Environment.

Estas cinco procesualidades hoy separadas posiblemente el transcurso del tiempo tenderá a vincularlas sólidamente, pues las raíces son las mismas y muchas de sus producciones podrían ser incluidas en unas y en otras.

El happening, motivado por el pensamiento de Merleau-Ponty cuya obra *Fenomenología del espíritu* fue publicada en 1962 en los Estados Unidos, supone el rechazo del objeto plástico definido, para dispensar toda trascendencia a la acción expresiva vivencial y eventual, realizada de cara a un público convocado que es, a la vez, elemento actuante. Frecuentemente con la improvisación se disuelven los límites espaciales para, así, introducirse en medios muy concretos y definitorios de la acción -espacios urbanos, naturales, industriales, etc.-, ello supone, además, la negación de espacios específicos de creación y exhibición del arte. El tiempo se hace elemento substancial, duración artística y duración real se identifican superponiéndose; sólo el auxilio testimonial de los medios audiovisuales (fotografía, cine, video, ...) pueden fijar aspectos -siempre parciales e individuales- de la acción. Si bien parece común aceptar que sus indicios se encuentran en manifestaciones muy concretas del nuevo realismo europeo¹⁰², podemos afirmar que el artista norteamericano Allan Kaprow es su mejor representante y, de hecho, se confirma que el término fue acuñado por éste en el proyecto para su muestra en la Reuben Gallery de Nueva York de 1958. La búsqueda de una espontaneidad casi total y la ausencia de contenidos concretos parecen negar, en principio, cualquier vinculación del happening a proyectos escritos; pero esto no es así: el artista que propone la acción a ese público-actor ha de ofrecer, asimismo, mecanismos de sorpresa que estimulen el continuum lúdico "de tal manera que resulta decisivo para el artista el cómo, dónde y bajo qué condiciones pone él en juego una acción de cara al público"¹⁰³; así, en correspondencia con el arte procesual, los artistas del happening recurrirán progresivamente al empleo de estrategias preconcebidas¹⁰⁴. Asimismo, dentro del propio espacio de acción, ese espacio de plena

¹⁰²Edward Lucie-Smith descubre la influencia de los ballets de Eric Satie, *Relâche* y *Parade*, en especial éste último (1983, p.399).

¹⁰³Karin Thomas, 1982, p.113.

¹⁰⁴Kaprow admite la escritura de acciones en hojas de papel que se proporcionarán al público, pero rechaza el ensayo de las mismas: "Una vez escritas sobre una hoja de papel y distribuidas con una cierta anticipación, todo el mundo podía aprenderlas. Los que querían participar podían decidir por sí solos si lo hacían o no. Después, cuando llegaba, poco antes de la fecha fijada para el espectáculo ya disponía de un grupo preparado y era capaz de discutir con ellos las implicaciones más profundas del happening y los detalles de la exhibición." Obtenido en E. Lucie-Smith (1983, p.400), éste indica su procedencia original: Adrian Henry; *Environments and Happenings*. p. 49. Karin Thomas en su *Diccionario del arte actual* (Labor. Barcelona, 1982, p.166) certifica como, en determinado momento, las estrategias de azar y espontaneidad del happening son incautadas por fenómenos publicitarios y la reacción artística será el proceso-demostración, donde se adopta un método de planificación escénica en la que el artista muestra un objeto sin valor, le atribuye una función determinada y realiza una demostración de su función al

libertad, admite una escritura operativa, una escritura cuya ejecución forma parte del evento; así el célebre happening Words de Kaprow (fig.215). En esta operatividad escritural se asumen los esfuerzos surrealistas de la escritura automática y el dinamismo productivo sin objetivo específico del action painting, en especial de los dripping de Pollock o de la pintura de acción de Mathieu.

Fig. 215. Allan Kaprow. Words.

Fig. 216. Jim Dine. The Smiling Workman. 1960. New York.

Fig. 217. Jim Dine. Vaudeville Act. 1960. New York.



Jim Dine (figs.216 y 217) también introduce la acción de escribir en sus más conocidos happenings, The Smiling Workman (Hudson Church, Nueva York, 1960) y Vaudeville Show (Nueva York, 1960). En el primero de ellos Dine, embozado con una túnica roja, actúa con tres botes de pintura, escribiendo y pintando en los tres paneles que conforman su escena y arrojando la pintura, finalmente, sobre sí mismo: "Comencé a escribir 'Amo lo que hago' en naranja y azul. Cuando llegué a 'lo que hago' escribí muy deprisa, después cogí uno de los botes y me bebí la pintura, me tiré rápidamente sobre la

espectador-usuario. Se desarrolla así una crítica al objeto de consumo y a la pérdida de valor como útil del mismo; en idéntico sentido el autor señala la voz Warenästhetik (estética de los artículos de consumo), acuñada por el sociólogo Wolfgang Fritz Haug que en su Kritik der Warenästhetik (1971) certifica cómo en la sociedad de consumo los objetos son favorecidos en su aspecto estético, seducción visual, mientras los aspectos económico y de utilidad son relegados.

cabeza el contenido de los otros dos y me lancé, literalmente, a través de la tela. Las luces se apagaron."¹⁰⁵ En *Vaudeville Act*, la escena inicial se desarrollaba con un fondo de música de órgano y su propia voz grabados en cinta magnética, en lo que él mismo denomina como "un collage en una cinta magnetofónica", y que le proporciona un ritmo de actuación; sale al escenario completamente cubierto de tiras de algodón sanitario, se desprende progresivamente de ellas hasta dejar al descubierto su traje rojo y su cara maquillada como un payaso. El escenario, cuyo suelo termina cubierto por las capas de algodón, es una especie de arco triunfal de tablillas revestidas de tela, leyéndose sobre el arco "Jim Dine / Vaudeville". Para terminar citaremos una declaración de Ben Vautier a preguntas de su interlocutor, el crítico de arte Pierre Le Pullover¹⁰⁶, en ella señala la polifacética figura del artista productor de happenings y de su inclusión en la pintura y no en las artes escénicas: "Pues bien, la definición normal sería que soy un artista ... pintor, pero también poeta, alguien que ha intentado aportar algo nuevo en lo que se llama artes plásticas y en varias direcciones, entre las cuales el happening -que no forma parte del teatro, sino de la pintura- (...)". En momentos precedentes hemos podido dejar constancia de que el teatro ha sido un medio apetecido por los artistas plásticos (Futurismo, Dada, Bauhaus, etc.).

Todo Performance es entendible desde esa experiencia, configuradora del cambio producido por las vanguardias, que es la equiparación de arte y vida; los instantes sucesivos de nuestra vida, esos que parecen no existir, por inadvertidos, son aquí considerados como experiencia cardinal. El instante efímero se recupera¹⁰⁷ pero no desde lo individual del artista sino teniendo en cuenta preferentemente a la comunidad socio-cultural en que se inserta la acción. Y en el que -hasta ahora paralelamente- han desarrollado muchas de las ideas cuya materialización plástica no era del todo convincente o posible, siendo ahora cuando la indiferencia se encarnar, para ello ha sido necesario desvincularse de él. Las masturbaciones bajo la tarima de Vito Acconci (1972) suponen una superación de lo plástico y literario, en favor de la experiencia física misma; ya no hay intermediación y el registro es mínimo (grabaciones fotográficas o sonoras).

¹⁰⁵En Edward Lucie-Smith; *El arte hoy*. Cátedra, Barcelona, 1983, p.398. La información sobre los happenings de Dine que aquí utilizamos procede de esta publicación. Este autor señala la procedencia original: *Happenings*. Ed. de Michael Kirby. Nueva York, 1965, p.185.

¹⁰⁶Publicada en el catálogo *Ben Vautier Tout/Res (1957-1985)*. Sala Parpalló. Dip. Prov. de Valencia. Febrero-marzo 1986. La entrevista tuvo lugar en Saint Pancrace en diciembre de 1984.

¹⁰⁷Aquí reside una de las diferencias que lo disocian del happening. Se enfrentan esos momentos efímeros, muy cercanos a lo que Jean Baudrillard en su obra *El otro por sí mismo* (Anagrama, Barcelona, 1988) denominaba como momentos de ausencia, con los momentos monumentales del happening; como constata el mismo autor en el universo social occidental y nosotros lo aplicamos aquí: "si la escena nos seducía, lo obsceno nos fascina" (op. cit., p.22).

Muy vinculado con el happening y la performance, el Body art¹⁰⁸ comporta la consideración del cuerpo como soporte o teatro de signos. No hay ya aquí una consideración de problemáticas sociológicas; el artista, individuo actuante, se recrea en su narcisismo. Es el 'arte = vida' extremado al límite. El entendimiento del arte como lenguaje y del cuerpo como soporte artístico¹⁰⁹ permiten su aceptación, al tiempo que la sociedad ha empezado a valorar al artista ya no sólo por sus producciones sino también por sus gestos más llamativos. Pero el Body art pondera preferentemente el espectáculo dramático. Analizando, aunque sólo sea superficialmente, las acciones realizadas por la Escuela de Viena (Brus, H. Nitsch, Rainer, Rot y Schwarzkogler) o la artista norteamericana Gina Pane uno no puede dejar de pensar en la tortura escritural que Poe relata en su obra *En la colonia penitenciaria*. En concordancia con el arte conceptual existe una enorme consideración por el momento anterior a la materialización; aquí, como en una obra de teatro, existe un guión que se seguirá en lo posible durante la representación, y Vito Acconci llega a publicarlos en *Applications* (1970), describiendo el lugar de la acción, los objetos y los personajes que intervienen, las acciones de estos en la representación y los propósitos generales y específicos mostrados; ya nada es dejado a la contingencia. Desde el accionismo vienés, el ya citado Günther Brus realiza en Mónaco, en el año 1970, su última acción dentro del movimiento, la titula *Zerreisprobe* (Prueba de resistencia), en su abandono -como en el de Otto Mühl- tiene mucho que ver el exceso de celo alcanzado por Schwarzkogler, y desde entonces su trágico elogio de la vida corporal la experimentará desde el menos arriesgado campo del dibujo en el que introducirá además su bella, arrebatada y arrebatadora caligrafía anexionándolas de una manera plena de vigor y de igual a igual. Linda Birnham observa en 1978 la necesidad de crear un órgano documental periódico y funda la revista *High Performance*, pero desde el primer número advierte que la misma debe ser desvinculada de cualquier consideración como performance en sí. El que Birnham haya reparado en marcar diferencias es ya un síntoma de la posible, aunque imperfecta integración. Junto a la señalada influencia de Merleau-Ponty han de ser citados los experimentos musicales contemporáneos, materializados en las experiencias estético-musicales-escenográficas de Rauschenberg, Cage y Cunningham.

¹⁰⁸Karin Thomas en su *Diccionario de arte actual* (Labor, Barcelona, 1982) prefiere denominarlo *behaviour art*.

¹⁰⁹Muy importante sería la aportación antropológica. La constatación del cuerpo como lugar del arte supone la recuperación de manifestaciones primitivas como la pintura de los cuerpos (pinturas vinculadas a estados afectivos muy concretos, festivos, bélicos, luctuosos, etc), escarificaciones y tatuajes, o de algo al mismo tiempo tan actual y significativo como el maquillaje y el adorno. En el arte del siglo XX podría interpretarse como primeras manifestaciones ciertas actuaciones de Duchamp sobre su propio cuerpo, como la tonsura de la estrella americana en su cabeza que mandó ejecutar a Zayas o el travestismo de Rose Selavy.

Sobre las posibilidades de la inclusión de la palabra en la escenificación del Body art Russoli¹¹⁰ nos ofrece un ejemplo excepcional, el artista Michel Journiac en *De l'objection du corps in "24 heures dans la vie d'une femme ordinaire"* ve en la palabra su capacidad mediacional entre el gesto corporal de un individuo y su fiel interpretación por los demás, y en la escritura un instrumento de poder y paralela entre el habla y el entendimiento¹¹¹. Los trabajos de Carolee Schneemann, de principios de los 60, responden a una introducción determinante del cuerpo del artista en la propia obra; si las experiencias a Klein se nos aparecen inmediatamente, también han de ser consideradas las posteriores de Cindy Sherman. Schneemann dirá "I was permitted to be an image, but not an image-maker creating her own self-image"¹¹²

El arte ambiental o Environment propugna una sensorialización virtual del espacio; se ofrece una estructura espacial en la que el espectador es envuelto; Allan Kaprow lo llega a considerar como la forma más perfecta de "intégration/participation". El espacio físico, habitual y concreto, es re-construido para una sensorialidad perceptiva, predominantemente dirigida a lo psíquico, que aumente las posibilidades receptivas del espectador hasta límites insospechados mediante la consideración de sus cinco potencias sensoriales. Lo sensorial rechaza lo mental, predispone en la instantaneidad espacio-temporal, en la situación concreta y directa. Como precedentes, G. Carlo Argan y A. Bonito Oliva¹¹³ señalan las prácticas de Lucio Fontana en los tempranos años cincuenta; pero quien indudablemente respaldará al movimiento serán las prácticas acumulativas previas de Louise Nevelson. Los principales artistas cuya labor ha elevado al máximo las posibilidades poéticas del environment citaremos muy especialmente a Edward Kienhold (fig.218) desde la estética conocida como funk art, y a Georg Segal (219) desde un componente ideológico pop; es por ello que podemos afirmar que el environment no es tanto un movimiento concreto sino un instrumento formal disponible por cualquier movimiento, estilo o estética particular que desee utilizarlo; así, desde la década de los ochenta existen muchos artistas que han adoptado ocasional o invariablemente este medio de representación, es el caso del matrimonio Kopinstianski o Ilya Kavakov. El artista Allan Kaprow no sólo desarrolló su labor en el Happening y la Performance, también actuó en el Enviroment, en él fomentó la

¹¹⁰Op. cit., vol.XIV, p.74.

¹¹¹La cita es como sigue: "Circa l'obiezione del corpo. Tentativo di approccio - appropriazione di un lavoro interrogativo, tramite la mediazione della parola. Qualunque siano le attività che si esercitano con l'aiuto dei gesti o delle forme, è necessario ricorrere alla dialettica parole-forme per rimettere in questione, accostare ciò che, per definizione, sfugge ad ogni elaborazione teorica chiusa e non si presenta come dato vissuto. La scrittura che è intesa come creazione parallela del gioco che si esercita fra la parole e la chiarezza che esse arrecano, non è affatto una razionalizzazione, sapendo che la parola è lo strumento del potere."

¹¹²Dato proporcionado por Henry M. Sayre en *The Object of Performance*. Op. cit., p.74.

¹¹³El arte moderno. El arte hacia el año 2000; op. cit., p.79.

utilización de materiales no artísticos y tuvo siempre en mente, como ascendientes, a los collages y ensamblajes, comentando de igual modo cómo existe una conexión con ciertos enfoques del pensamiento de Guy Debord, un pensamiento por entonces en emergencia y del que él confiesa no haber tenido un conocimiento minucioso hasta unos años más tarde; a todo ello hemos de añadir su fantástica energía al ensayar con nuevas formas, lo que le ha llevado a afirmar: "L'experimentation remplacerait la création"¹¹⁴, aunque él prescindirá de esta forma de materialización de sus obras en 1964.



Fig. 218. Edward Kienhold. The Bronze Pimball.

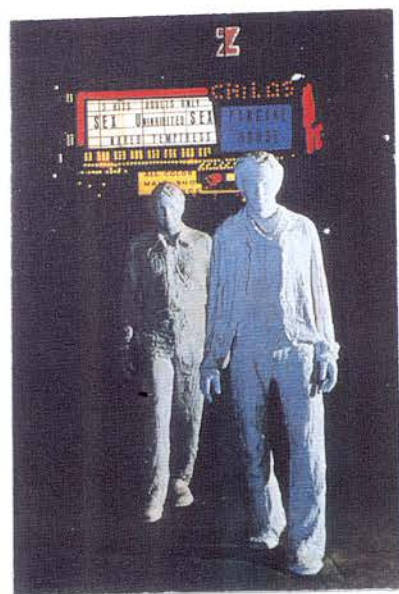


Fig. 219. Georg Segal. Times Square. 1970. Joshlyn Art Museum. Omaha.

Todas las experiencias artísticas descritas en este apartado poseen además otro espacio privilegiado para la inclusión de la palabra: su permanencia en el tiempo, su conservación, se deja en manos de los medios tecnológicos usados como herramienta en los medios de comunicación; así se ofrece una perfecta integración de estos medios en el campo de actuación (fotografías, cámaras cinematográficas, videos, etc.) y en ellos sus posibilidades de apoyo en los canales visuales o fónicos del lenguaje humano.

¹¹⁴La manifestación ha sido localizada en la entrevista de este artista con Jacques Donguy, titulada "Allan Kaprow. Autour de l'environnement". Art Press, n°172, septiembre 1992, p.44-46.

26. Arte Procesual, Earth art y Antropológico.

Arte procesual es sinónimo de aclamación de lo pragmático, ostentación de lo material y, especialmente, de las propiedades energéticas y de incertidumbre potencial intrínsecas a las sustancias plásticas. Los resultados se desvanecen al dar preeminencia al proceso que la sustenta. Se privilegian, paralelamente, aspectos cronológicos como los de espontaneidad (en la ejecución) y lo perecedero (en los materiales, que acostumbran ser naturales y orgánicos). Aún cuando el movimiento posee un amplio abanico de tendencias, la de mayor trascendencia ha sido, sin lugar a dudas, el arte Povera.

El Povera parece nacer en el ámbito exclusivamente italiano¹¹⁵ de la mano de Germano Celant a finales de los sesenta, siendo su presentación como grupo homogéneo la exhibición en el año 1967 en la galería La Bertesca de Génova. Sus principales representantes son A. Boetti, G. Anselmo, Ceroli, J. Kounellis, G. Zorio, Pascali, M. Pistoletto, Mario Merz, Marisa Merz, P. P. Calzolari, L. Fabro, Paolini, Prini y Piacentino.

Lo que los define es su recurrir a los materiales pobres y la estética del desperdicio como posicionamiento antiartístico -y más específicamente anti-comercial -; evidentemente existen otras causas para esta elección: el gusto por lo natural y lo orgánico, por las connotaciones energéticas de este tipo de materiales, etc. Pero si algo hay en esta actitud es una persistencia de la crítica a la estabilidad del objeto artístico, a la permanencia tanto en su aspecto físico como mental. Para Lara-Vinca Masini, supone dar una materialidad, aunque muy primaria, a la inmaterialidad de las producciones artísticas de los movimientos precedentes como el Mínimal y el Conceptual, así como una rebelión contra la ciencia y la tecnología¹¹⁶ que habían marcado las elaboraciones de los artistas del Op-art y del arte cinético, y proponiendo como sucedáneo los procesos biológicos, químicos y energéticos; como sostienen en su obra común Sureda y Guasch, "su fin no es el resultado de un producto, sino el propio devenir del proceso".

Mario Merz coloca sobre sus construcciones tridimensionales en tela números de neón siguiendo las progresiones del matemático Fibonacci; supone un ataque a lo científico con sus mismas armas, pues, curiosamente, la representación en escala de dicha progresión sería un elemento profundamente plástico: la espiral perfecta, y al mismo tiempo la escala numérica se representa, desde el arte, con la plenitud de sus posibilidades plásticas¹¹⁷. "De

¹¹⁵ Quizá el único artista povera no italiano sea J. Kounellis, ya que, a pesar del afán de Celant por incluir en el mismo a artistas de primerísima fila del contexto artístico internacional -como a Walter De Maria, R. Long, R. Serra, D. Huebler, L. Weiner, B. Nauman, H. Haacke o a J. Beuys- tal intención no es del todo incierta, pues la materialización de sus respectivas producciones se apoya en la adopción de idénticas sustancias; quizá la diferencia fundamental entre los italianos y el resto resida en que aquellos poseen un mayor desapego de lo compositivo, del control de la presentación.

¹¹⁶ Masini cita a este respecto la frase de McLuhan "il prolungamento del braccio umano".

¹¹⁷ Masini aporta la siguiente manifestación de Mario Merz: "Un numero può essere una cosa e nient'altro; scritto col neon, esso significa quel singolo numero e nient'altro, scritto in quel modo e in nessun altro. Il neon non è un oggetto".

acuerdo con Mario Merz, diversas demostraciones y proposiciones matemáticas pueden considerarse arte, por ejemplo 610 función de 15. Merz ha dedicado algunos años a investigar las posibilidades de la serie de Fibonacci, descubiertas por el homónimo monje en la Edad Media. Esta serie consiste en una progresión que se obtiene sumando 1 a 2, 2 a 3, 3 a 5, 5 a 8, y así sucesivamente. Reducida a términos geométricos, la serie define una espiral perfecta, recisamente definida y sin embargo absolutamente abierta"¹¹⁸. Posteriormente, este artista, con sus iglús (fig.220), pondrá en juego formas primarias -geométricas, naturales, constructivas, etc.- relacionadas con lo energético¹¹⁹.



Fig. 220. Mario Merz. Iglú.

Pier Paolo Calzolari en sus piezas del año 1968, *Impazza angelo* artista y *Mia arte ostinata* o *mestire* utiliza estructuras tubulares de refrigeración, que poco a poco se recubren de una capa de hielo, con las que construye frases -las que titulan cada una de las obras-. Estas frases moldeadas con el tubo forman un arco sobre el suelo y configuran con sus extremos un arco aéreo, abierto, en el que el artista, desnudo, introduce su cabeza

¹¹⁸Lucie-Smith, 1983, p.431.

¹¹⁹El mismo Merz comenta que la construcción semiesférica, entendida como campo de fuerzas, le fue sugerida al oír decir al general vietnamita Giap que basaba su estrategia contra los norteamericanos en conocer que "si el enemigo se concentra, pierde terreno; si se extiende, pierde fuerza". La forma semiesférica uniría así una amplia base de sustentación (estabilidad) y la equidistancia de todos los puntos de la semiesfera al punto central (equivalencia energética y tensional).

formando parte energética de su obra. Celant ve en sus resultados una búsqueda de lo sublime, muy especialmente al atender a contrastes de luz y sombra. "Egli -nos dice Lara-Vinca Masini- gioca, continuamente, entrando e uscendo dal quotidiano, lavorando sui simboli, sulla presenza e assenza della materia, su un ermetismo poetico, a chiave, del quale il linguaggio verbale, trasporto in termini plastici, è una componente essenziale. Il suo è, comunque (sia nelle performances fondate sempre su emanazione energetiche -vitali, mentali, meccaniche-, e su relazioni reciproche tra le parti, sia nelle sue 'poetiche' appropriazioni di spazio, sia nelle opere più recenti, nelle quali recupera una pittura materica e verticosa, dove il colore assume quella funzione abbagliante altrove svolta dalla luce), un lavoro tendente a liberare la vita, attraverso l'arte, in una pratica processuale relativa alla condizione in cui egli presenta un oggetto, alla sua trasformazione prevista e individuabile (...)".

A finales de los sesenta, una serie de artistas coinciden en la revisión del espacio natural -es un viraje depurativo hacia la naturaleza como la realizada en el siglo precedente por los impresionistas-. Walter de Maria, Michel Heizer, Denis Oppenheimer (figs.223 y 224) y, con especial acento, Robert Smithson (fig.222) intentan poner en crisis el sistema comercial del arte asentado sobre el espacio económico de la galería y acceder al espacio idílico, público y sin límites de la naturaleza, coincidiendo con un aumento de la escala de las obras. Los contactos de Smithson con el poeta William Carlos Williams -más allá del ámbito profesional, pues el literato era asimismo el pediatra de la familia Smithson- llevan al artista a realizar su obra *Tour of Monuments of Paissac*, tras conocer el poema *Paterson* de Williams.

En relación con el arte povera encontramos el arte ecológico, cuyo principal representante fue Hans Haacke, en una etapa muy concreta de su trayectoria artística. El *Earth art* o *Land art* supone un acercamiento renovado a los espacios naturales; la visión paisajística del XVIII y XIX se reconsidera y adapta a las categorías estéticas vigentes desde las vanguardias; se elimina así la visión del paisaje como elemento referencial que el arte atrapa e introduce en el ámbito humano con una consideración decorativa o documental y se privilegia su consideración como campo de reflexión y sobre el que debe actuarse directamente¹²⁰, practicando una acción mecánica constructiva; igualmente, supone otra trayectoria ligada tanto al povera como al arte ecológico. La inclusión de la palabra en estas dos últimas tendencias estaría ligada, como en el caso del minimal y el conceptual, a sus procesos de consolidación ideativa, utilizándola como soporte de la idea y de su proceso de ejecución como normas escritas a seguir. Analizando el proceso de Robert Smithson, su principal exponente, averiguaremos aspectos concretos del fenómeno que tratamos.

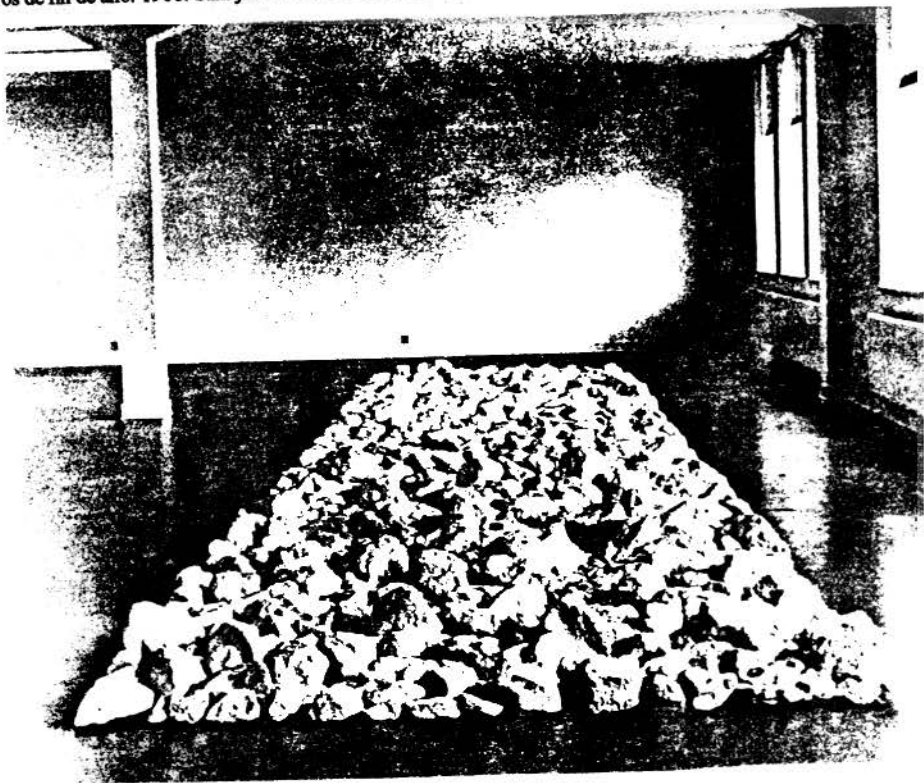
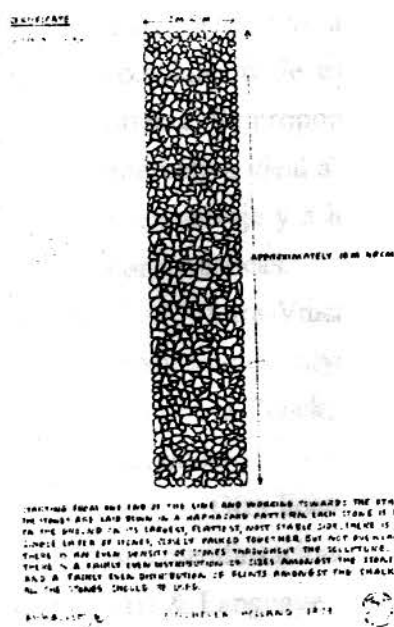
¹²⁰Es lo que Filiberto Menna en su obra *La opción analítica en el arte moderno* denomina "vaporización", pues el artista domina y modifica el espacio que le rodea.

Fig. 221. Richard Long. Chalk line. Proyecto y materialización.

Fig. 222. Robert Smithson. Spiral Jetty.

Fig. 223. Dennis Oppenheim. Branded Mountain. 1969. San Pablo. California.

Fig. 224. Dennis Oppenheim. Aros de fin de año. 1968. Sant John River. Canada-EE. UU.



Arte antropológico. Superando la igualación de arte y vida de la vanguardia, Joseph Beuys introduce una equivalencia entre el arte y el hombre; funda así un arte antropológico en el que el creador, destruyendo su irracionalidad se inserta en lo social desde una visión apolínea que se apoya en la didáctica de la cultura, en un retorno a las sensaciones, combinando de este modo el Logos occidental con la espiritualidad casi animística de oriente. Se propone por todo ello un retorno a los aspectos primigénios de la cultura como alternativa ideal a la sociedad de consumo, muy cercana esta idea a los planteamientos del buen salvaje y a la reconquista de la utilidad real del objeto al liberarlo de significaciones consumísticas.

Lara-Vinca Masini establece tres líneas dentro de la antropología artística: la mediterránea cuyo representante primordial sería Boltansky; la línea céltica en la que inscribe a Penck; y la antropología americana de Nancy Graves, Alan Sonfist y Charles Simonds.

Otra línea incluible en esta actuación antropológica -y que raya frecuentemente en sus manifestaciones con la línea ideológico-política que seguidamente estudiaremos- es la de Art & Language, que ya hemos analizado como subcategoría del arte conceptual.

27. Arte e ideología.

Esta línea de trabajo reconoce la paternidad beuysiana y posee una ideología marcada por las posibilidades regeneradoras de lo social que posee el arte. Podrían diferenciarse múltiples etapas en su desarrollo pero aquí, una vez subrayada su fuerte vinculación a las jóvenes pasiones revolucionarias sesentayochistas, atenderemos especialmente a las resoluciones dadas por sus principales representantes. El Group de Recherche d'Art Visuel, de París, y el Laboratorio di Comunicazione Militante, en Milán, serán las manifestaciones pioneras. En España el Equipo Crónica y el frecuentemente ignorado Equipo 57 ejemplifican la lucha antifranquista, sobre todo los primeros, desde posturas integradas. Individuos clave en esta corriente hemos de citar a Daniel Buren, Hans Haacke, Niele Toroni.

El espíritu social de Beuys se ejemplifican en su lucha por la democracia directa y la equiparación del hombre y el arte. Como manifestación transparente y suficiente de su preocupación social, paralela a su énfasis mitologizador de estructuras vigentes, aportamos la siguiente revelación del artista al crítico de arte Hagen Lieberknecht: "No pretendo únicamente establecer los mitos primigenios y presentar una imagen del pasado. Nosotros estamos en otro momento de la evolución. Nuestra posición, nuestro lugar, exigen por las razones que ya he indicado, algo totalmente nuevo, tenemos que descubrir cómo nos relacionamos con el pasado. Alcanzar la conciencia del método de esas relaciones no significa sólo convertir elementos de inconsciencia acumulados a lo largo de la historia en algo consciente a través del análisis individual y social, es decir del análisis del pasado no-asimilado (en esto consiste el psicoanálisis del inconsciente y del subconsciente), sino también generar esa conciencia que conduce a la acción transformadora del mundo. Su dirección de empuje es el futuro. Al empujar, el hombre reconoce qué clase de Dios es."¹²¹

Hans Haacke repara muy especialmente en el dominio industrial de la cultura de consumo en la que nos insertamos; en sus trabajos sobre empresas muy concretas, y en especial sobre el aspecto visible, encubridor incluso, de éstas que es su publicidad, o mejor, su propaganda. Su primer trabajo de cierta trascendencia se centró en el holding inmobiliario Shapolsky, de carácter familiar y radicado en Nueva York; en este trabajo realizó una concienzuda labor de investigación, catalogando los inmuebles, sus precios de compra por el citado grupo inmobiliario y los de posterior venta; los resultados pretendían ser exhibidos en una muestra en el Guggenheim, fue denunciado por la citada compañía por difamación, alegando él en su defensa que los datos eran expuestos asépticamente, sin ningún tipo de adicciones, comentarios, opiniones o juicios de valor¹²². Todo el revuelo

¹²¹Harald Szzeman; "Joseph Beuys - la máquina del tiempo". Texto en el catálogo de la exposición Joseph Beuys en el M.N.C.A.Reina Sofía", marzo-junio 1994. Madrid. p.9.

¹²²Philippe Evans-Clark en su artículo "Hans Haacke; l'art, le sens et l'idiologie" (Art Press, nº136, mayo 1989, p.22-27) describe otros aspectos del proceso judicial al que fue sometido el artista. Steinberg lo llega a

levantado por su obra le hizo reflexionar sobre la influencia del contexto social en la emisión de mensajes artístico, más concretamente en su multiplicidad interpretativa. La obra se componía de 142 fotografías de fachadas de los inmuebles y de solares, con planos de los planes urbanísticos de Manhattan y los inmuebles controlados por Shapolsky.

Posteriormente este artista realizó una reflexión sobre El Deutsche Bank y su buque insignia industrial: la empresa de automoción Mercedes-Benz. La pieza fue pensada especialmente para la VIII Documenta de Kassel (1987). Se resaltaba cómo el Deutsche Bank había emitido bonos del tesoro a favor del gobierno racista de Sudafrica y la ubicación de talleres de Mercedes en la misma nación; esto se contrastaba con las espectaculares inversiones de la misma entidad bancaria en el mundo del arte internacional contemporáneo, denunciando así la permisibilidad socio-política del mundo del arte cuando ello conlleva vinculaciones económicas. Pero la denuncia de Haacke reside más en el mensaje más o menos encubierto de los medios de comunicación de masas que un rechazo absoluto de estos como útil; así lo manifiesta: "Je ne pense donc pas que les canaux de distribution, commerciaux ou non, isolent ou compromettent gravement mon travail. Bien au contraire, je crois qu'ils servent de catalyseurs pour l'opinion, qu'ils développent les potentialités de mes oeuvres."¹²³

Cuando Haacke escribe a Lea Vergine para rechazar su inclusión en la publicación A través del arte repara en cómo su producción es vista con frecuencia como aquello que ataca: "Così è più facile per gli altri respingere la mia opera come propaganda, e ciò, ovviamente, limita il suo potenziale politico."¹²⁴.

Esta línea comprometida, por lo regular alejada de adscripciones a ideologías políticas concretas, busca substancialmente una mejora de aspectos parciales de la sociedad o de su conjunto, siendo incontables los artistas que se han acercado a lo largo de sus carreras, si no insertos totalmente, a esta línea concreta de trabajo. Posteriores evoluciones del mismo pueden verse, más tarde, en artistas formalmente tan dispares como Barbara Kruger, Alfredo Jaar, o Krzysztof Wodiczko.

acusar de antisemita, pero el artista alega que el grupo es el más importante y conocido de Nueva York y por ello fue elegido. La exposición fue anulada unas semanas antes de la inauguración por presiones de Thomas Messer, director por entonces del museo y el comisario de la misma, Roger Fry, fue destituido.

¹²³Philippe Evans-Clark, en el artículo sobre Haacke antes citado.

¹²⁴La cita procede del prontuario de Lara-Vinca Masini que venimos citando (vol II, página indeterminada).

28. Arte de los años ochenta: Transvanguardia italiana, Neoexpresionismo alemán, Graffiti y Nueva pintura americana.

La postura posmoderna pudiera definirse como una respuesta cínica al desencanto. En un momento en el que lo que se entienden como 'grandes narrativas' desmerecen toda confianza, los valores han perdido cualquier señal de permanencia y parecen hacerse nuevas día a día, cuando el consumo adquiere niveles de culto y la invasión tecnológica proporciona un mundo de interrelaciones sin límites, entonces, se genera un tipo de arte acorde con esta circunstancia; y se produce un efecto inédito que Vidal Claramonte ha definido de manera predictiva y muy precisa en un momento en el que la visión histórica del conjunto carecía de la suficiente perspectiva: "el posmodernismo es el proceso de hacer el producto, la dispersión que necesita el centro para poder diseminarse, la inmanencia que niega la trascendencia; dicho de otro modo, la posmodernidad no adopta la actitud de o/o, sino de tanto/ como."¹²⁵ La exacerbación de esta norma llevará a que el movimiento llegue a ser contemplado como el momento del óbito de la vanguardia y, asimismo, como señala Vidal¹²⁶, de las relaciones entre hablante y oyente. El lenguaje pierde su capacidad comunicativa plena, admitiendo un libre abanico de posibilidades interpretativas sobre cuya calidad nada y todo puede decirse. "Así -seguimos citando a Vidal-, el lenguaje deja de ser la expresión del pensamiento, sino que, más bien, éste es un efecto de aquél. [/] El resultado de esta inversión de categorías es lo que los humanistas llaman 'identidad individual'; el yo ya no existe como algo en espera de ser descubierto, y se convierte en un producto cultural creado por un orden simbólico artificial, cual es el propio del lenguaje." (...) "El lenguaje representa al sujeto, representa algo prohibido, en tanto en cuanto el sujeto unitario sólo existe como imagen, como función del significante.". Las teorías sobre el lenguaje proporcionadas por la *différance* derridiana -como nos advierte la misma autora- hacen depender al sujeto de sus códigos expresivos, y no a la inversa, lo que produce un texto sin fin (el 'nada y todo puede decirse' del estado de opinión que hemos comentado antes): "Dobles fondos, escritura que nos traslada a la vez, indefinida y sistemáticamente, a otra escritura"¹²⁷.

"Lo posmoderno -nos advierte Vidal Claramonte- es, parafraseando a Lyotard, lo que no se puede gobernar con reglas preestablecidas, lo que no se puede juzgar con principios determinados, siempre poniendo mucho cuidado de no convertir los márgenes en nuevos centros. En suma, lo que ha expirado son las garantías ofrecidas por los sistemas metafísicos occidentales"¹²⁸. La invasión tecnológica penetra todos los ámbitos de la cultura; es un

¹²⁵M^a del Carmen Africa Vidal; *¿Qué es el posmodernismo?* Universidad de Alicante, 1989, p.11.

¹²⁶M. del C. A. Vidal. Op. cit., p.24 y 45-46.

¹²⁷M. del C. A. Vidal; Op. cit., p.88.

¹²⁸M. del C. A. Vidal; Op. cit., p.33

sistema que hace incapié en la imagen y el lenguaje se exhibe así por su forma visible: la escritura; pero una escritura que atiende a todos los principios antes mencionados: consumible, escéptica, fluida, variable y, lo que es más importante, sin significado universalizado. El supuesto regreso a la pintura se manifiesta ahora como algo si no falso si acomodaticio: "Si no hubiéramos tenido éxito con aquellos cuadros la mayoría de nosotros hubiera vuelto a abandonar la pintura", esto lo confiesa el conceptual alemán reconvertido en pintor Adamski¹²⁹. Los medios, para el artista, no definen el mensaje; cualquier medio puede expresar el mismo mensaje; y cualquier medio, incluso los ajenos son susceptibles de utilizar como ready made¹³⁰.

Fig.225. Julian Schnabel. Untitled. 1988.

Fig.226. Amselm Kiefer.



¹²⁹Klaus Honnef; Arte Contemporáneo. B. Taschen. Colonia. 1993, p.38.

¹³⁰Así lo expone Klaus Honnef (Op. cit, p.180) cuando habla del apropiacionismo realizado por estos artistas sobre la publicidad: "Lo que caracteriza al arte de la postvanguardia es que ha recogido del suelo el guante del desafío. Ni siquiera la idea de que cualquier innovación estética puede llegar a ser superficial y mercantil puede estorbar la actividad artística. A la nítida apariencia de la realidad propuesta en las imágenes comerciales y tecnológicas, los artistas oponen videos y fotografías que nublan sensiblemente esa belleza con la ayuda de las manipulaciones apropiadas. O bien la exageran hasta la simple inverosimilitud como hacen Blume, los artistas holandeses Henk Tas y Teun Hokl y el americano virtuoso en múltiples medios de comunicación William Wegmann; o bien la transforman mediante una frívola combinación de estética de lujo y ambiente catastrófico, como Sieverding y Klein. Las imágenes tecnológicas de los artistas no son en ningún sentido inferiores a las de los profesionales de la publicidad, ni a nivel técnico ni en el formato; y, por lo que se refiere a la originalidad artística, suelen dejar en vergüenza a los artistas comerciales. Sus medios son más sutiles y su universo artístico hace estallar el marco del naturalismo fotográfico. a partir del cúmulo de imágenes existentes configuran un doble artificial del mundo."

En cuanto a sus manifestaciones concretas, todos los estudiosos saben apreciar las diferencias regionales (Honnef, Vidal, etc.), en especial entre las respuestas dadas en Europa y América a la situación antes definida. En Europa se produce una supuesta confianza oficial en el arte que posteriormente se desvelará como estrategias del poder. Honnef, sin dar nombres, cita el caso del ministro de cultura francés Jack Lang, equiparable en Alemania, y que en Italia y España, desvinculado sustancialmente del poder político, se formuló como recuperación de los valores del poder creativo nacional.

En Alemania Wolfgang Becker acuña el término Nuevos Salvajes, aplicandolo a los componentes más reputados del grupo que poco después, tras aumentar su tamaño y reconocimiento internacional, pasa a ser conocido como Neoexpresionistas. Ninguno de los más brillantes artistas del grupo renunciará a emplear la palabra plástica; todos conocemos - y luego comentaremos- las producciones de Kiefer (fig.226), Immendorf, Lüpertz y Penk.

A mediados de los setenta aparecen en Italia una serie de artistas de los que el crítico Achille Bonito Oliva, recurriendo a una búsqueda plurirregional, se encargará de dar unidad y aporte teórico. Frecuentemente se ha considerado lo efímero de tal creación, pero su producción es un hecho innegable; su plasticidad palmaria -aún vinculándose a posiciones optimistas y superficiales -Honnef habla de "una expresión de la ironía" recurrente en todos ellos-, escasamente conceptuales-. Casi todos los artistas del grupo acuden a la palabra como elemento expresivo; así Clemente, Cucchi, Tatafiore, etc.

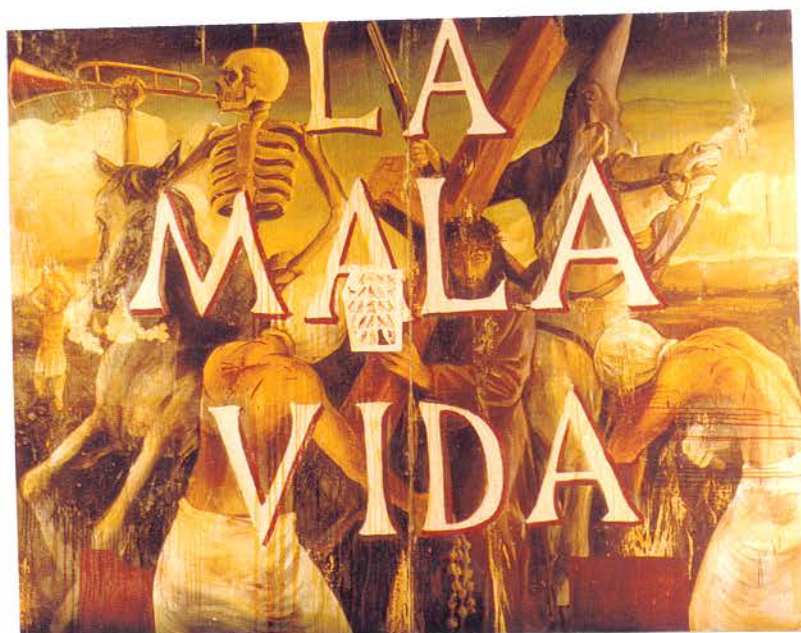


Fig.227. Manuel Ocampo. La mala vida. 1991.

En América la cultura de masas es fundamental en las producciones plásticas de esta etapa, fundiéndose las manifestaciones cultas y vulgares, siendo el graffiti (Basquiat, Haring, Scharf) donde esto pareció darse con mayor claridad, pero también en artistas como David

Salle o Julian Schnabel (fig.225). Asimismo existió una corriente femenina, no siempre feminista activa, de gran efectividad que supo, asiduamente, recurrir a la palabra como medio de expresión; entre ellas podemos citar a Jenny Holzer, Barbara Kruger y Nancy Dwyer. Durante toda la década se produjo una recuperación del arte de los países del tercer mundo, materializada en la exposición Los magos de la Tierra (fig.227).

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura



BIBLIOTECA U.C.M.



5308288700

LA PALABRA EN EL ESPACIO PLÁSTICO
OCCIDENTAL. ESTUDIO DE CAUSAS, EFECTOS E
INTERPRETACIONES

Tesis doctoral realizada por:
José Manuel Gayoso Vázquez



Rº 181 (II)

Dirigida por:
Dr. D. Manuel Parralo Dorado
Catedrático de Pintura IV y Director del Departamento de Pintura de la
Facultad de Bellas Artes
Madrid, 1996

SEGUNDA PARTE

¿POR QUÉ TRANSFORMARSE EN UN ESCRITOR? (MOTIVACIONES DEL ARTISTA).

Quizá la pregunta no esté suficientemente bien redactada, pero se espera que su sentido sea captado; no hay ninguna transformación real de artista en escritor, el artista no niega nunca su tarea plástica adscribiéndose a la de creador literario¹, pero bien es verdad que tras experiencias como las de los caligramas o la poesía concreta, los límites entre ambas actividades se han difuminado considerablemente. Esta materialización difusa es una constante en el siglo XX y prueba de ello son también la experimentada entre las diversas artes; desde principios de siglo los artistas han ido progresivamente despreocupándose de los condicionamientos propios de cada arte hasta alcanzar lo que podríamos llamar un arte pleno, indiferenciado (por no utilizar el término "arte total" debido a su raíz utópica), ya nadie dice "soy pintor", "escultor", "fotógrafo", etc., sino que parece admitirse un encumbramiento del artista hasta un nivel en el que ya no se espera que emita un mensaje en un medio concreto y determinado. Asimismo, en América más que en Europa, la conciencia de estilo, de "manera de hacer" personal parece también diluirse aun cuando en los ochenta podría verse un resurgimiento en la Transvanguardia y el Expresionismo, aquello que sin demasiado acierto fue denominado "el regreso de la pintura" Pero si el artista se valora en sí, igualmente ha de ser descartado aquel estúpido mito del artista como ser privilegiado en lo manual pero escasamente dotado para lo intelectual²; echar la vista atrás y contemplar los artistas clave que nos precedieron destruye tal calumnia, e incluso comprobamos que el artista ha sabido convertirse en un excelente comentarista de su propia obra, Crisóstomo contemporáneo. Atendamos a un creador como Roy Lichtenstein (fig.228), de quien Carter Ratcliff elogia especialmente su excelente elocuencia -especialmente en lo verbal pero extensible a lo visual- y añade además la inmejorable verbalización que realiza de sus obras,

¹ Como ejemplo citaremos a Ed Ruscha, quien, con total sinceridad, informa a Fred Fehlau sobre su deseo de ser pintor pero sin recurrir a la pintura: "I wanted to make pictures, but i didn't want paint. Some painters just love paint -they get up in the morning and grab a brush, not knowing what they are going to do, but they just have to have that hot interested in the end results that I was in the means to end". Y aún sus escrituras las pretendía desarrollar, desde sus obras preliminares, sobre mínimos comunicativos, especialmente mediante palabras guturales ("like Smash, Boss and Eat") y de las que le asombraba su mundo carente de extensión. (Fred Fehlau; "Ed Ruscha. 'I have this kind of lofty idea of landscape being pivotal to making a picture'". Flash Art, nº138, enero-febrero 1988, p.70-72).

² Asombrosamente existen individuos cultivados que parecen desconocer el irrefrenable deseo de conocimiento que el arte ha tenido en nuestro siglo; tal es el caso de Helen A. Harrison, quien en su biografía de Larry Rivers (Harper & Row, New York, 1984) -quizá para justificar la inmersión de esta artista en esquemas más sensuales que propiamente intelectuales- ha inferido este falso fenómeno: "The concept of art as an exercise of intelligence, a servant of wit, and a tool for communication of ideas has not found wholehearted approval in the twentieth century, and Rivers, whatever his personal proclivities, is a man of his era".

su descripción de las partes del proceso creativo por el cual las genera: "Il refuse de jouer le rôle de l'artiste incapable de s'exprimer correctement; pour lui, une phrase achevée est la condition d'une forme correcte."³.



Fig.228. R. Lichtenstein. M-Maybe. 1965. Walraf-Ritchard Museum. Col. Ludwig. Colonia.

Barthes observa en su artículo "Escritores, intelectuales, profesores"⁴ una "oposición entre habla y escritura", verificada en la categoría del escritor. "La escritura -dice Barthes- comienza cuando el habla es imposible. Blanchot había llegado antes a las mismas conclusiones: "Sólo se empieza a escribir cuando, momentáneamente, por astucia, por un salto feliz o por distracción de la vida, uno logra sustraerse a ese impulso que la conducta ulterior de la obra debe respetar y apaciguar, incesantemente, a abrigar y apartar, dominar y probar en su fuerza indomable, moviminetos tan difícil y peligroso que cada escritor y cada artista se asombran cada vez que lo realizan sin naufragar"⁵Ciorán entiende la escritura como "bomba de relojería que nunca termina de estallar". Frente al cógito cartesiano, Mallarmé propone el escribir como forma de presenciar la propia existencia: "escribo, luego pienso en la pregunta ¿quién soy?". Esto también está muy relacionado con un tema que tratamos en esta tesis: las relaciones entre cuerpo y escritura, pero ahora nos vale para iniciar la especulación sobre los motivos del empleo de lo verbal en la pintura desde procesos personales concretos. Shusaku Arakawa (fig.229) escribe en una de sus obras la reconstrucción del proceso por el que se acude al lenguaje: "Seeing is meeting. Meeting makes passion. Pasion [sic] makes taste or hope. Taste or hope makes language"⁶. En este

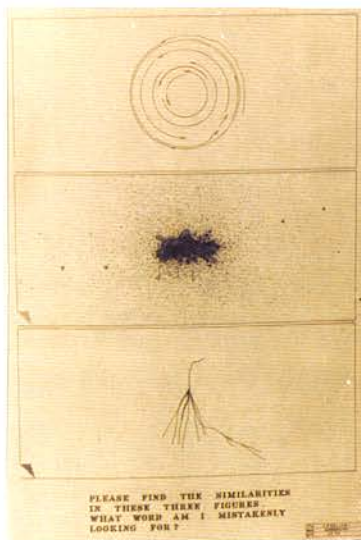
³Carter Ratcliff, "Roy Lichtenstein. Donald Duck et Picasso". Art Press, nº148, octubre 1989, p.13-19.

⁴Publicado por Eds. Calder de Buenos Aires en 1977 dentro de su revista temática El hombre y su mundo, nº16, dirigida por Oscar del Barco titulada El proceso de la escritura, p.9-38; publicada originariamente en Tel Quel, nº47, París.

⁵M. Blanchot; El espacio literario. Paidós, Barcelona, 1992, p.46.

⁶Cita proporcionada por John W. Ittmann; Arakawa. The Mechanism of Meaning. Thirty-six Drawings from the Collection of Shirley and Miles Fiterman. The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis,

sentido Barthes relaciona indisociablemente escritura y deseo: "El texto que usted me escriba debe probarme que me desea. Esa prueba existe es la escritura. La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su Kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma."⁷. Esa escritura del deseo es la que pretendían Baudelaire - "Aromas, colores y sonidos se corresponden."-, Rimbaud -"A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul."- y Mallarmé -"prepara la página como si se tratara de un fluido capaz de detener el vértigo del tráfico de las letras del texto convencional".



Minnesota, 1979. Ejemplar sin paginar. Abarca los trabajos creativos entre 1961 y 1964.

⁷R. Barthes; El placer del texto. Siglo XXI. México. 1982.

⁸La estética en la cultura moderna. Alianza. Madrid, 1987, p.225.

⁹J. M. Bardavio; La versatilidad del signo, Anthropos. Barcelona. 1970, p.33.

¹⁰Comentario a la exposición de Yvan Le Bozec en la galería Polaris de París (29 mayo-4 julio 1990);

est dessin. Le trait alternativement épais, plein, gras délié, cursif ou arrêté, servi par une gestuelle enlevée permet un graphisme aérien"; se expresa aquí la plasticidad caligráfica; la idea expuesta por Golstenne es recurrente tanto en el campo que tratamos como en la literatura; así, Borroughs, que practicó experiencias en ambos campos, afirma: "The paintings write. [...] They tell and foretell stories"¹¹. Jérôme Sans en un trabajo sobre el artista Les Levine¹² (fig.230) subraya las posibilidades de conjugar imagen y palabra en atención a la turbación producida por dos lenguajes tan distintos a primera vista: "(...) el choque de las imágenes y las palabras, multiplica por el distanciamiento aparente de estos dos universos y que desordena las costumbres, poniendo en funcionamiento un proceso de reflexión auténtico, de las interrogaciones sobre los grandes problemas del arte y del mundo contemporáneo".



Fig.230. Les Levine. Consume yourself. Gal. Mai 36. Lucerna.

En realidad el distanciamiento apuntado parcialmente por Sans no existe, como ya apreciamos en la primera parte de esta tesis, pero sí existe esa puesta en disposición de un elemento insólito en la plástica. Mario Merz, por su parte, iguala pintura y literatura, al entenderse a sí mismo como artista pleno, diestro en ambos medios: "It's because I haven't given up painting. That is, I haven't given up poetry. I see painting as a literary phenomenon"¹³. Excesivo en sus planteamientos -no ya sobre la potencialidad de la escritura en el arte sino sobre las practicabilidad de ambas operaciones por separado- H. Michaux (fig.231) afirmará la impracticabilidad de la literatura frente a las enormes

publicado en Art Press, nº150, 1990, p.104.

¹¹Cita obtenida en: Catherine Liu; referencia a la exposición de Borroughs en la galería Tony Shafrazi de Nueva York. Flash Art, nº139, marzo-abril 1988, p.109 Se cita a Borroughs, pero la lista de los que lo han sabido ver así y lo han expresado sería interminable.

¹²Jérôme Sans: "Le poids des images, le choc des mots". En Les Levine: Oeuvres 1988-1989. Galeria Montaigne. París, 1990.

¹³Declaración anotada por Marlis Gräterich; "Paths for Here and Now in Impenetrable Places. Mario Merz's travel Pictures. 1987". Parkett, nº15, febrero 1988, Zürich, p.48-57.

posibilidades del refinamiento de la escritura al ser adoptada por el arte plástico¹⁴; sus declaraciones son sin duda desmesuradas, pero era lo que él mismo experimentó a lo largo de su proceso creativo, y desde él intentó la ingente labor de crear una primera lengua universal efectiva. Menos arriesgados nosotros preferimos la visión, juiciosa y comedida de Octavio Paz quien creía que escritura y pintura podían estar fuertemente unidas, pero siempre existiría un claro límite entre ambas¹⁵; aparte de ello existen voces desde la pintura que refuerzan la idea de una poesía -y la literatura en general- que logra producir nuevas formas de vanguardia con antelación a la pintura; así, contraviniendo en parte la idea de Michaux, Robert Motherwell asigna a los poetas, cuando menos hasta los años cuarenta, la formulación de facetas muy específicas de la vanguardia que los artistas no podían barruntar, tan sólo seguirlas: "Los poetas que despues de todo eran las gentes de la palabra, fueron capaces de formular lo que significaba el vanguardismo mucho mejor que, hasta aquella época de los cuarenta (por lo menos en cuanto se refiere a lo que había diponible en inglés), habían podido hacerlo los pintores"¹⁶.



Fig. 231. H. Michaux. Sin título. Alphabet.

El *Ut pictura poesis* horaciano se muestra soterrado en un párrafo del libro de notas de Stuart Davis del año 1920-1921; dice concretamente: "As in Apollinaire poetry encroaches on painting, so let painting encroach on poetry (...)"; y, en el mismo volumen,

¹⁴"En mi opinión, no hay porvenir en la literatura. En pintura hay porvenir. Todo es fresco" dice Henri Michaux (Entrevista con Jean-Dominique Rey, publicada en el catálogo Henri Michaux. 1927-1984. Valencia. 1994. p.213).

¹⁵"Pintura y escritura se cruzan sin confundirse nunca". Escrito por Borges en "Le prince: le clown". Catálogo de la exposición de Henri Michaux en el M.N.A.M. Centre Georges Pompidou. Paris. 1978. p.20. Aquí lo hemos obtenido de la colaboración de Claire Stoulling para el catálogo de la retrospectiva de michaux en el I.V.A.M. de Valencia, 1993, p.25.

¹⁶Respuesta de Motherwell a preguntas de Barbaralee Diamondstein; "Intramuros en el mundo del arte de Nueva York: una entrevista con Robert Motherwell (1979)". Fund. Juan March. Madrid. Abril-mayo 1980. Trad de Tomás Monaghan. El ejemplar consultado carece de paginación.

añade para fundamentar la irrenunciabilidad de utilizar la palabra en el arte plástico: "Where words or a word is necessary, they will be used". Se tardará casi cuarenta y cinco años en pensarse ésto último desde la literatura, y es el genial francés Alain Robbe-Grillet quien lo enuncia al mostrarnos la única excepción a esa necesidad, cuando la palabra se vuelve redundante: "An explanation, whatever it may be, can only be superfluous when it comes face to face with the presence of thing" -la influencia del primer Wittgenstein es cumplidamente evidente-; y además esta última manifestación coincide cronológicamente con su más soberana aplicación por el arte: el arte conceptual y del que podríamos destacar las creaciones autodescriptivas de Douglas Huebler, donde la tautología salva la redundancia¹⁷; o con la producción de Kosuth quien trabaja sobre ese punto de exceso, casi redundante, que es la correlación entre el objeto y sus representaciones, tanto gráficas como conceptuales, revitalizando la posibilidad del "hablar mediante las cosas" de Jonathan Swift que más adelante trataremos y que en literatura, en nuestro siglo, lo realizarán de manera sublime Michel Butor -en su obra *La modificación* y que además posee, recordémoslo, una obra sobre el mismo tema tratado en esta tesis- y Georges Perec -especialmente en su novela *Las cosas* y en su ensayo *Pensar Clasificar*-. La declaración antes citada de Davis respecto a la palabra necesaria acentúa su importancia no sólo por no caer jamás en la citada redundancia, sino por ser una manifestación de partida, es decir, inauguradora de su propia y temprana labor de introducción de lo escritural en el arte y en la que se mantendría arraigado hasta el fin de sus días. Muy tempranamente iniciará esta preocupación por la palabra plástica; desarrollando progresivamente su idea configurará el concepto de "Word Shape", que podríamos traducir por la 'palabra como forma' que más adelante trataremos. Cuando observamos algunas obras de S. Davis no podemos dejar de recordar la producción de Matisse titulada *Jazz*, pero sorprendentemente ésta es de 1941, lo que confirma lo innovador de la creación del norteamericano. Asimismo resultaría imperdonable olvidar aquí la figura de Marcel Duchamp, muy interesado por el lenguaje e inaugurador de caminos inagotables.

En el movimiento contrapuesto al de Davis -aquel celebrado grupo que, por el apoyo institucional, logró empañar cualquier visión amplia del arte norteamericano desde finales de los cuarenta hasta el advenimiento Pop: el expresionismo abstracto- se encontraba

¹⁷Una de sus obras de 1966 se trata exclusivamente de un muro en el que ha sido estarcido el siguiente texto en cuidadas letras mayúsculas de tipo mecánico:

TO THE EXTENT THAT THESE WORDS, AND THE PLANE OF COLOR UPON WHICH THEY APPEAR, ARE BOTH BLUE, EQUALLY MOTIONLESS AND FULLY FRONTAL TO THE PLANE OF THIS SURFACE, THEY ARE PHENOMENICALLY SIMILAR, BUT, IF CONSIDERED ONTOLOGICALLY, THEY SHARE NO COMMON SENSE OF PURPOSE. TRUE TO TYPE THE WORDS ENGAGE IN A COMBINED EFFORD TO FABRICATE MEANING, WHILE THE BLUE PLANE SIMPLY PRESENTS ITSELF, SELF-SUFFICIENT AND NATURAL, SUBLIMELY INDIFFERENT TO ALL CULTURAL AMBITION.

un artista, quizá el más culto del grupo, que no dejó de advertir y aplicar la enorme potencialidad de la palabra plástica: Robert Motherwell. R. T. Buck considera que sus contactos con Oriente -con la teórica mística oriental- han sido fundamentales en la configuración de su programa procesual dentro del expresionismo abstracto y fundamentalmente en el aprecio de la palabra como un elemento más de la obra en sus series *Viva* (1946) y *Je t'aime* (1955)¹⁸, siendo un factor estratégico que apoyándose en una mutua cooperación, proporciona mayor garantía en la administración de significados: "When Motherwell began to write words -notably 'Je t'aime', into a series of images that were themselves like a form of writing, word and pictorial utterance were brought together, each reinforcing and enlarging the others field of meaning"¹⁹. Si bien Dore Ashton viene a considerar la serie *Je t'aime* como una efusión de lo emocional²⁰, del yo matizado por la multiplicidad experimental de los espectadores -del Otro- que se detengan a observarla, Marcelin Pleynet²¹, por su parte, añade la importancia de la utilización del pronombre personal *Je* en la segunda serie de obras, apartándolas del sabor épico -en esto coincide con H.H. Arnason²²- de la *Elegia a la República española*, y lo encuadra en una psicuidad erotizada

Ese refuerzo significativo del lenguaje en el campo plástico adquiere en el artista pop David Hockney un matiz peculiar, según propias manifestaciones en su autobiografía, redactada en 1976, *David Hockney by David Hockney. My Early Years*; en dicho texto

¹⁸R.T. Buck se basa en manifestaciones del propio artista: "The *Je t'aime* series was, among other things, a gesture of anger at the increase tendency toward decorative surface in the development of American avant-garde painting in the mid-1950's, and a manifesto for a return to what the ancient Chinese called 'The Spirit of the Brush'. There is even an ancient Chinese treatise on painting called (to my eternal reassurance) 'The Battle formations of the Brush'. When Rothko first saw these paintings he loved them. He understood that they were an assertion that I can love, a desperate assertion, though they are often interpreted as being love songs or serenades" (Este texto aparece en H.H. Arnason; Robert Motherwell. Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1983, p.130, y también en Marcelin Pleynet; Robert motherwell. Ed. Daniel Papierski. París. 1989, p.45.

¹⁹Robert T. Buck. Introducción al catálogo de la exposición de Robert Motherwell en la Albright-Knox Art Gallery / Abbeville Press, New York, 1983. Otros textos de Dore Ashton y Jack D. Flam. La serie *Je t'aime* parte de un dibujo realizado en su cuaderno de 1956 en el que además de esta frase aparece una declaración del artista, también en francés: "Ce dessin me plaît". Además ha de ser notado que, por las mismas fechas, estaba trabajando con collages mediante los envoltorios de los cigarrillos Gauloises, el más conocido de ellos se titula *Histoire d'un Peintre*, en el que incluye además papel de estraza y una página de un libro, sobre la composición escribe con su propia caligrafía "Jour la maison, nuit la rue", un verso de Paul Eluard. (Documentado por H.H. Arnason; Robert Motherwell. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York. 1983, p.42.)

²⁰La importancia de la palabra sensualizada es capital en Motherwell, y H.H. Arnason la eleva hasta límites prodigiosos: "(...) Motherwell aids the initial impulse with exuberant inscriptions, as in several versions of *Je t'aime* (...) By the swiftness of his brush and the immediacy of his emotion, Motherwell assert a mode of accessibility to the quick, the orgasmic." (H.H. Arnason; Robert Motherwell. Harry N. Abrams, Inc., Pubrs. New York, 1983.

²¹M. Pleynet; Robert Motherwell. *La verité en peinture*. Ed. Daniel Papierski, París, 1989, p.46.

²²H.H. Arnason; Robert Motherwell. Harry N. abrams, Inc., Publishers, New York, 1983 (1ª Ed. 1977), p.11.

aboga por una utilización de la escritura como táctica ambiental, introduciendo al espectador en un clima particular, de enorme singularidad, encauzándolo a una interpretación muy determinada que pudiera ser diferente a la que el espectador habría llegado percibiendo exclusivamente la imagen. Esta misma idea se encuentra implícita en las formulaciones de Schnabel quien explica un proceso que va desde la más sencilla sustitución del objeto por su nombre hasta la elaboración de un análogo clima particular, de gran precisión conceptual²³.

Ilya Kabakov, con unos inicios plásticos dentro de la ilustración profesional, confiesa la primacía de la escritura sobre la imagen en su actual producción: "Para mi pintar es ilustración, ilustración de textos ... primero están las palabras, lenguaje"²⁴. Kabakov elige el dibujo y la caligrafía para redactar sus diez álbumes del período 1972-1975. Lo desarrollaremos más adecuadamente en el capítulo dedicado a la presentación de las obras de arte en formato 'libro', pero ha de verse en ello una táctica por contradicción: se usa algo tan íntimo actualmente como la escritura manual -intimidad exacerbada con la popularización de los medios mecánicos, electrónicos e informáticos de escritura- para ser expuesta, intimidad violada. En idéntica circunstancia parecen desenvolverse los trabajos de Gunter Brus tras su etapa accionista. Kabakov escribe sobre diez extraños individuos - a volumen por sujeto- que han renunciado a una actuación trivial, acostumbrada, en favor del gesto excesivo, sin duda herederos del Gregorio Samsa kafkiano y del Malone/Marlowe de Thomas Beckett. Tres títulos dejan clara esa personalidad excéntrica: Primakov Who Sits in the Cupboard -el protagonista sale del armario oscuro y rutinario, y, como renovada Alicia, emerge hacia el espacio real que le parece demasiado banal para ser habitado-, Komarov Who Flew Off -el héroe sube una interminable escalera hacia el cielo, pero ... sin salir del manicomio-, Anna Petrovna Has a Dream -el sueño es tanto para el loco como para el cuerdo refugio de sus respectivas realidades; como aconseja la conocida pieza del género chico español, hay que soñar de día pues de noche los sueños nunca son verdad-²⁵. Las emociones se filtran a través de sus dibujos y textos y -como dice Andrew Renton al explorar su obra- se conforman como introducciones a una insondable imaginación de la que somos partícipes.

²³"Words however, or a name, heraldic symbols (griffins, banners) have taken the place of earlier figurative fragments, and they are there to invoke something more than a full figure. Though a formal nod to the now vast repertory of quasi-ironic word and image reference in contemporary art could, I suppose, be inferred, a work such as St. Ignatius constitutes rather explicit gesture in the spirit of a "counter-reformation". (Lisa Liebmann; "About Julian Schnabel. Schnabel Takes Painting in the direction of Opera, Pageants, and Processionals". *Flash Art*, n°140, mayo-junio 1988, p.71-73).

²⁴Let Geerling; texto introductorio a la obra de Kabakov mostrada en la exposición *Nachtregeels*.

²⁵Los temas y personajes tratados por Kabakov han sido documentados merced al artículo de Andrew Renton sobre la exposición del artista en la galería *Riverside Studios* de Londres y que fue publicada en *Flash Art*, n°147, verano 1989, p.159-160.

La palabra posee una pulsión especial ya desde su inmaterial inicio en la mente. Es tanto su caudal que Roni Horn construye esa pequeña escultura cúbica de aluminio con una palabra que pudieramos decir que tiene un grado mínimo de significado: FUR (fig.237), en alemán significa para, una proposición, pero tan cargada de significación para el artista que decide titularla *Kafka's Complaints, Selected* (Las enfermedades de Kafka, Seleccionadas). Pero -contradiciéndonos- este trabajo de Horn pudiera ser una ejemplificación de la ruína de los signos que aprecian muchos pensadores; así José Luis Pardo desde una postura pesimista frente a la consideración actual de los signos, nos dice: "los signos, en otro tiempo llenos de vida y plenos de sentido y significación, ya no son más que cosas mudas, extrañas y exteriores, paisaje, naturaleza, monumento, cadáveres semióticos sin significado cuya escalofriante carencia de palbra convierte toda palabra en cosa, todo discurso en espacio; se camina entre signos mudos y cosas sin vida, naturaleza muerta, y se trata de la naturaleza muda de las palabras que ya no dicen nada, esparcidas al azar como restos de una civilización desconocida que hay que sortear para seguir avanzando"⁴⁰.

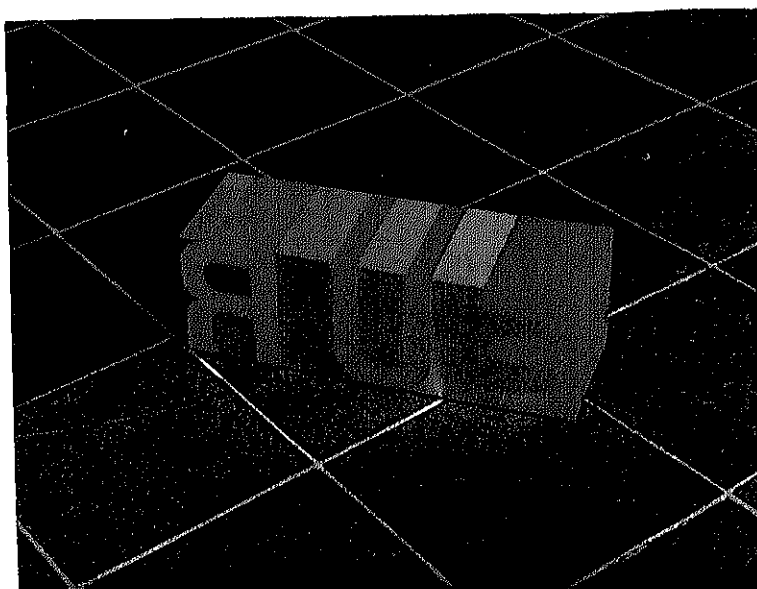


Fig.237. R. Horn. *Kafka's Complaints, Selected*, 1991.

like abstract paintings but which are not, the words informed them, they color their meaning. When I took 'Udni' from a Francis Picabia painting and put it at the top of one of mine, I was using it as the had: all of a sudden that abstract configuration had a name; it became a personification"(Amnon Barzel; Cat. Julian Schnabel. C. A. C. Luigi Pecci. M.A.C. Prato. Toscana. 1989, p.20 y 21 respect.), Brook Adams (Julian Schnabel: *An American Perspective*) coincide y refuerza estas declaraciones diciendo: "Schnabel use of lettering and wording in the recent work can also be seen as the most elemental form of drawing -a return to a primitive state in which words and images are no longer separable. His lettering often seems to project a sense of almost talismanic secrecy -as if his painting contained Elousian mysteries impenetrable except to the elect. This goes hand with the customized feeling of funky grand luxe that is a constant feature of his work -for instance in the elaborately framed Old Master formats of the recent drawings".

⁴⁰J. L. Pardo; *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Eds del Serbal. Barcelona. 1991, p. 28.

El gran igualitarista de los lenguajes -y de los hombres- Noam Chomsky no deja de percibir marcadas diferencias de riqueza léxica entre individuos con un idioma y un estrato social común; así, en sus conferencias de Managua²⁶, del año 1986, manifiesta: "dos individuos que comparten el mismo idioma se inclinarán a decir cosas muy diferentes en ocasiones dadas. De aquí que sea difícil de comprender cómo se puede identificar el conocimiento con la destreza y aún menos con la disposición al comportamiento." y pasa entonces a desvincular la destreza en una lengua con los conocimientos poseídos. El aspecto creativo del lenguaje era un problema determinante para Descartes y, como vemos, todavía parece vigente. Jimmie Durham expone su idea wittgensteiniana del lenguaje como herramienta del conocimiento ("Language is a tool for communication, like a city, or a brain", fig.232); en realidad lo que está diciendo es que todo nos expresa, en todo lo que nos es dado o hacemos ponemos nuestra capacidad comunicativa; en resumidas cuentas, todo nos denuncia. En una postura, en principio, contraria a Durham encontramos a Mel Bochner quien no observa ninguna transparencia en el lenguaje (Language is not Transparent, fig.233); se trata del debate entre la realidad y su denominación; es Platón, es Hoffmansthal. Sin embargo la relación entre las cosas y el lenguaje parece poder ser restituida. Así, J. Kosuth propone una vuelta al diccionario perfecto aunque sólo sea para reflexionar sobre su posibilidad (fig.234).

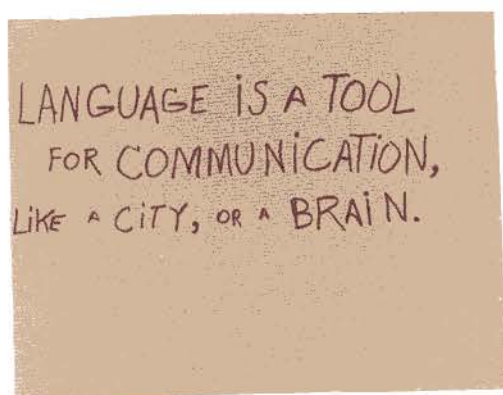


Fig.232. Jimmie Durham. Language is a tool for communication, like a city or a brain. 1992.



Fig.233. Mel Bochner. Language is not transparent. 1970. Gal. Dwan. New York.

I. idea, adopted from *L.*, itself borrowed from Gr *idea* (*idéa*), a concept, derives from Gr *idéin* (*to see*), for **=idéin*. *L. idea* has derivative *TL* adj *ideálit*, archetypal, ideal, whence EF-F *ideal* and E *ideal*, whence resp F *idéologie* and E *idealism*, also resp *idéologue* and *idealist*, and, further, *idéologue* and *ideologue*. *L. idea* becomes MF-F *idée*, with cpd *idée fixe*, a fixed idea, adopted by E Francophiles; it also has ML derivative **idétre*, pp **idétre*, whence the Phil n *ideatum*, a thing that, in the fact, answers to the idea of it, whence 'to ideate', to form in, or as an, idea.

Fig. 334. J. Kosuth. Art as Idea. 1967.

Desde el arte reciente existen referencias fundadas sobre este pensamiento; así Pier Paolo Calzolari ha desarrollado el concepto de "aristocratic language", pero rechazando el concepto de genio, de ser elegido, de ser idéntico en sus características intelectuales a los

²⁶Publicadas en 1988 y de las que existe una edición en castellano: Noam Chomsky; El lenguaje y los problemas del conocimiento. Conferencias de Managua I. Visor. Madrid. 1992 (1ª ed. de 1989). trad. de Clarivel Alegría, D.J. Fla Koll y rev. técnica de Azucena Palacios Alcaine.

demás pero que parece haber sido marcado para la gloria en un campo determinado²⁷ y propone en su lugar el esfuerzo personal determinado, poniendo como ejemplo la aristocracia de los sordomudos, capaces de superar su insuficiencia y la indiferencia de los demás y de asimilar un complejo sistema de gestos y signos que traspasan lo básicamente comunicativo alcanzando aspectos expresivos y poéticos. Sobre su producción señala que servirse de la escritura es proporcionar una imagen alejada de la pintura, pero una imagen al fin y al cabo -ejemplos privilegiados de ésto serían la ya mencionada "word shape" de Stuart Davis y las "image word" de Ruscha (fig.235)-; asimismo, en su entrevista con Celant, posterga la orientación literaria de cualquier narración y prefiere una función especulativa, de ahí que Calvo Serraller, en el catálogo de su exposición en la galería Soledad Lorenzo, proponga para el estilo de dicción de este artista el aforístico.



Fig.235. Ed Ruscha. Blue Collar Telephone. 1992.

Para terminar este apartado elegimos, en lugar de formular una solución concreta, la constatación de un debate vigente con el que se expone la versatilidad de la palabra plástica. El cineasta Alexander Kluge, discípulo de Fritz Lang, da testimonio de un beneficioso cambio en la forma de percepción humana, pues, el hombre de a pie ha aprendido a apreciar mensajes más complejos hasta no bastarle la simplicidad precedente: "complexity of perception, which is actually the basic form of senses"²⁸. Por el contrario, percibiendo el fenómeno desde una distinta estrategia, Klees van der Ploeg²⁹ observa preferentemente un ansia del artista a replegarse sobre un auditorio limitado en la creencia de que el lenguaje es un medio arduo para ser apreciado dentro del espacio plástico tanto tradicional como los inéditos contemporáneos: "However, the artist wanted to communicate his concept to a public, preferably of devotees. In order to save as much as possible of the unspeakable purity of his concept the artists took refuge the most primordial as well as the most refined

²⁷Según su propia expresión no es "in the sense of being already chosen". Germano Celant; Interview/Essay with Pier Paolo Calzolari. Ed. Urbino. Turín. 1988.

²⁸Marlis Gräterich; "Paths for Here and Now in Impenetrable Places. Mario Merz's Travel Pictures. 1987". Parkett, nº15, febrero 1988, Zürich, p.48-57.

²⁹Klees van der Ploeg; "Christopher Wool. The Complexity of Form and Meaning". Flash Art, nº157, marzo-abril 1991, p.94-96.

and the most complicated of our media: language. So language became more and more important in the visual arts. Philosophies of all kinds increasingly became the accompaniment of art".

Mínimos textuales.

La palabra invisible.

Un interesante dato lo aporta Dianne Waldman en su monografía sobre Roy Lichtenstein (p.13) cuando señala citando al crítico Thomas B. Hess, que De Kooning inició siempre sus obras escribiendo textos sobre los que iba añadiendo progresivamente capas hasta que aquellos se disipaban: "In his painting *Easter monday*, 1959, the letter E is scattered throughout the painting in such a way that is just barely legible". Ejemplos en este sentido podrían ser infinitos; nosotros preferimos solicitar una espera, pues este tema será tratado con amplitud cuando tratemos el motivo del silencio.

Sólo una letra. La inicial y la abreviatura.

El poder de un signo es tan grande que incluso una letra aislada produce la necesidad de ser descifrada. José María Bardavio considera que el potencial de la letra, si en el pasado pudo haber sido ignorado por resultar incomprensible. "Es la letra, más que la palabra, la que se encuentra ahora en el proceso de descubrir las posibilidades de su independencia con respecto al discurso, la frase y la palabra misma" y pone como ejemplo su uso en las nuevas formas de la poesía visual (cita concretamente la experiencia de John Cage con su libro *M*, influido por el *I Ching*) y añade que ello es "un proceso al signo"³⁰; de igual modo tenemos constancia de las experiencias de Augusto de Campos, quien jugó, en su poema computerizado *Bomba*, con las letras P, B, A y E, hasta conseguir un efecto de sonora explosión³¹.

Pero su concepto de marca significativa y lo enigmático de su presencia es frecuentemente puesto en juego desde la práctica pictórica. Tapies usa frecuentemente la M y la X; de la primera ha manifestado haberla encontrado casualmente, intentando hacer una mano y que después la asoció a palabras trascendentales como Muerte y Montaña o, como reducción iconológica del descendimiento de Cristo³²; a la X le atribuye un carácter de misterio, de tachado o de punto de atención dentro de la obra³³.

³⁰J. M. Bardavio; *La versatilidad del signo*. Alberto Corazón. Madrid. 1970, p.12.

³¹Trabajo documentado por Ricardo Araujo; "La nueva poesía visual". Telos, nº40, dic.94-feb.95, p.121-123. En el habla sobre las experiencias del poeta brasileño con video y el sistema computer graphic.

³²"La primera vez que representé la M lo hice porque quería representar una mano y copié la M de la palma de la mano. Además estaba el hecho de que todos tenemos una M dibujada en las líneas de la mano, lo cual remite a la muerte, y en el pie hay unas arrugas en forma de S. Todo combinado, era "Muerte Sergura". La primera vez que utilicé la M, a un nivel semi-inconsciente tenía la idea de que representaba la muerte. Más



Fig.236. J. Schnabel. Night hunting. 1987. The Pace Gallery. New York.

Pero el mensaje de la letra por su a-significación concreta puede ser empleado como un método de 'decir sin decir'; así, las iniciales de las que hace uso Schnabel (fig.236) en sus obras nos las descifran Amnon Barzel, Jörg Zutter y Brook Adams³⁴, pues sin su auxilio resultaría casi imposible. Según estos críticos, ampliamente versados en la obra del artista, "J.B." hace referencia a dos personalidades caras a Schnabel, Joseph Baselitz y las de su amigo y colega Jean-Michel Basquiat muerto en 1988 (Barzel); pero hay otra persona muy especial que posee también dichas iniciales, es Jacqueline Beauraug (Barzel - Zutter), su esposa, quien en otras obras es citada como "AVG", sus otros nombres de pila Anne Vera Georgette (Zutter); en otros cuadros aparece exclusivamente la inicial "S" que alude a sí mismo: Schnabel (Zutter), e incluso una enigmática "HDLV" cuya significación -imposible de hallar para quien no esté versado en su obra- es "Hotel De La Vida" (Adams). Schnabel al usar iniciales está certificando algo previsto por Ingeborg Bachmann cuando afirmaba la

tarde la utilicé para simbolizar la montaña. Otras veces, la M me ha servido para representar los lienzos típicos del Descendimiento. Mi obra tiene mucho de autobiográfico, porque toda ella es un intento de introspección, de ver y penetrar en mí mismo".

³³"La letra X también ha jugado un papel importante en mi obra. Es un signo polivalente y puede comunicar cosas muy distintas. La X puede ser el signo del misterio, una incógnita. Puede ser una manera de tachar algo, de suprimirlo, y puede ser una forma de señalar, para que el ojo del espectador vaya a un lugar determinado del cuadro. Otras veces, de un modo puramente inconsciente, he utilizado X y cruces porque he visto que al ponerlas comunicaba una fuerza especial al cuadro que estaba haciendo. Son signos muy sencillos, pero tan cargados de pensamiento y de simbologías ancestrales, que el hecho de colocarlos, aunque sea en el rincón de un cuadro comunica una fuerza muy curiosa. Seguramente, también por eso he usado a menudo la imagen de las tijeras. Las tijeras abiertas tienen esa forma de X que me parece muy evocadora."

³⁴Amnon Barzel en su artículo para el catálogo de su retrospectiva en el Centro Luigi Pecci de Prato (Toscana); Jörg Zutter y Brook Adams en el catálogo común de las exposiciones de sus obras sobre papel en The Fruitmarket Gallery de Edimburgo y en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, ambas de 1990.

debilitación de nombres ficticios en la literatura actual, confirmada en la abundancia de personajes a los que se alude sólo por su inicial; en Kafka hay personajes que se llaman K o Joseph K.

Una sólo palabra.

"Palabras, palabras... sustantivos. Sólo necesitan abrir las alas y milenios caen de su vuelo" (Gottfried Benn. Epilog und lyrisches Ich).

La riqueza de la palabra sola, del concepto, tanto en lo que tiene de científico como de poético, es halagadoramente ilimitada. La mínima escritura es propugnada por numerosos autores siendo los motivos tantos como artistas y siempre en el orden de alcanzar una máxima efectividad de sus mensajes. Pontus Hulten, reflexionando sobre las palabras que Ruscha inserta en sus obras, ve también la efectividad de los mensajes mínimos: "Cuantas menos letras hay en el mensaje más fuerte es el papel de cada letra, obviamente, pero también más fuerte es el mensaje en general." (...) "La sugestividad de las letras aumenta con su escasez, en general. Los mensajes cortos siempre son mucho más poderosos que los largos" y pone como ejemplos 'S.O.S.' o 'Mayday'. Nancy Dwyer hace apología de ella en los siguientes términos: "Adoro escribir, pero sólomente una o dos palabras de una vez"; y Les Levine, desde idéntica postura, comenta: "Procuro emplear muy pocos vocablos. No hay muchos que sirvan para mi propósito, por lo que intento racionalizarlos"³⁵. No debemos contemplar estas manifestaciones negativamente sino como resurgencia de algo muy penetrado de aquel conceptismo barroco. Geoffrey Hartmann en su espléndido ensayo *El destino de la lectura*³⁶ habla del inmenso potencial de la palabra aislada en su sencillez con los siguientes términos: "Pero ¿no es realmente escandaloso que el referente de todo este tropel de fantasmas y de estos tropos del discurso sea una palabra, 'la palabra más sencilla', sea cual sea? Me temo que la única cosa que puede ser, y esto aumenta el escándalo, es abracadabra, o algo parecido: en pocas palabras, la idea mágica del discurso, la lectura como una cosa taumátúrgica, la palabra capaz de transformar o clarificar nuestras vidas. 'Hágase la luz'. Pero el intento de explicar la magia mediante la magia nos deja en el mismo lugar donde empezamos. Quizá un poco más adelante, porque nada es tan perturbador como la idea de que todo lenguaje, no solo el figurado, es mágico". Y sobre esta potencia sobrenatural reside la cultura occidental, desde sus inicios mitológicos y religiosos hasta en la más intensa secularización, en el psicoanálisis o en los más avanzados

³⁵La cita nos la proporciona Barry Schwabsky en "Dios en el paredón. Una conversación con Les Levine". Los Cuadernos del Norte, año VIII, nº42, mayo-junio 1987, Oviedo. Trad. de Beatriz Capón.

³⁶Este trabajo fue publicado por G. Hartman en su libro *The Fate of Reading and Other Essays*. The University of Chicago Press, 1975, p.176-248. En España fue publicado dentro del trabajo colectivo *Teoría literaria y deconstrucción* (Arco/Libros, Madrid, 1990), con textos, además del citado autor, de J. Derrida, Ph. Lacoue-Labarthe, J. Hillis Miller, Paul de Man, Rodolphe Gasché, César Nicolás, M. Ferraris, realizando su selección e introducción Manuel Asensi. El párrafo citado se encuentra en la p.234.

medios de comunicación. Pero, retomando la consideración conceptista, el ya citado Levine comenta un caso muy pertinente en la dirección tomada por esta disertación; encontrando un día en la calle a un clérigo que portaba un enorme cartel con la palabra HAMBRE le propone que sustituya esta vocablo por el de INANICIÓN, y dice al respecto: "Este término produce un impacto emocional mucho mayor y más directo, logra estremecer. Solemos distinguir entre 'lenguaje correcto e incorrecto', y a mi me parece que el 'lenguaje correcto' no expresa nada porque el nivel de cortesía que conlleva hace que resulte imposible transmitir emoción" y añade: "Los lingüistas han ignorado la capacidad emocional del lenguaje, la capacidad de las palabras para crear estados emocionales profundos". Es dentro de esa potencia emocional donde han de ser inscritas las obras preliminares de Ruscha, quien expone su emoción por los nombres insólitos, agradables a la boca y al oído por su extraña sonoridad; realizadas al tiempo que comienza a considerar la idea de rechazar los medios pictóricos tradicionales, están ya elaboradas con palabras, que él califica de guturales; posteriormente trabajará con nombres propios geográficos manteniendo en ellos el interés por su aura y su sonoridad: "J'aimais la sonorité et l'aura de ces noms, et puis ils étaient liés à ce qui m'intéressait à cette époque: le voyage". A inicios de la década de los sesenta sus imágenes están cargadas de vivacidad y dinamismo, siendo sus palabras elementos flotantes cercanos al expresionismo abstracto del Motherwell de Je T'aime o más, incluso, de Viva. En su manera de entender la palabra se acerca mucho a lo que Stuart Davis llamó "Word Shape" (él prefiere utilizar la expresión "abstract shapes" e "image words"³⁷). Experimentando sobre esa palabra plástica llega a la conclusión de que había en su proceso algo de mecánico y decide acentuarlo, al tiempo que desvía su vista del expresionismo abstracto para ir a fijarla en creadores de solidez emergentes por entonces. Ese mismo proceso, aunque con las particularidades propias, se da en Julian Schnabel; él mismo lo comenta: "I was looking for the multiplicity of uses and impulses that can come out of one shape, in the way a poet looks for the cumulative resonance in a single word. I was also looking for a multiplicity of signals that a shape could give off, the ambiguities of different shapes"³⁸. Es entonces cuando recurre a la palabra como elemento pictórico, como elemento capaz de exhibirse preferentemente en su plasticidad y, en segundo grado, por su significado que hace patente la intencionalidad del artista³⁹.

³⁷ Así lo denomina en su charla con Fred Fehlau (Fred Fehlau; "Ed Ruscha. 'I have this kind of lofty idea of landscape being pivotal to making a picture'", *Flash Art*, n°138, enero-febrero 1988, p.70-72).

³⁸ (Julian Schnabel; C. V. J.: *Nicknames of Maitre D's other Excerpts from Life*. New York, 1987, p.113. Aquí fue obtenido en Jörg Zutter (et al.) *Julian Schnabel. Works on Paper*. Cat. de las exposiciones en The Fruitmarket de Edimburgo y el museo de arte Contemporáneo de Chicago (1990). Prestel, Munich, 1990).

³⁹ "Each instance of linguistic elements in painting -nos dice A.Barzel- is predicated by different functions and intentions, however; Schnabel's use of language in the past two years as the sole image of work conveys the idea of writing as form, and its meaning, above all, as a pictorial element" y el mismo Schnabel lo afirma en unas declaraciones a este crítico: "Letters are real. For me they're pictorial elements that also have a sociological connotation and historical, temporal connotation. When I write on these works that look

La palabra posee una pulsión especial ya desde su inmaterial inicio en la mente. Es tanto su caudal que Roni Horn construye esa pequeña escultura cúbica de aluminio con una palabra que pudieramos decir que tiene un grado mínimo de significado: FUR (fig.237), en alemán significa para, una proposición, pero tan cargada de significación para el artista que decide titularla *Kafka's Complaints, Selected* (Las enfermedades de Kafka, Seleccionadas). Pero -contradiciéndonos- este trabajo de Horn pudiera ser una ejemplificación de la ruína de los signos que aprecian muchos pensadores; así José Luis Pardo desde una postura pesimista frente a la consideración actual de los signos, nos dice: "los signos, en otro tiempo llenos de vida y plenos de sentido y significación, ya no son más que cosas mudas, extrañas y exteriores, paisaje, naturaleza, monumento, cadáveres semióticos sin significado cuya escalofriante carencia de palbra convierte toda palabra en cosa, todo discurso en espacio; se camina entre signos mudos y cosas sin vida, naturaleza muerta, y se trata de la naturaleza muda de las palabras que ya no dicen nada, esparcidas al azar como restos de una civilización desconocida que hay que sortear para seguir avanzando"⁴⁰.



Fig.237. R. Horn. *Kafka's Complaints, Selected*. 1991.

like abstract paintings but which are not, the words informed them, they color their meaning. When I took 'Udni' from a Francis Picabia painting and put it at the top of one of mine, I was using it as the had: all of a sudden that abstract configuration had a name; it became a personification"(Amnon Barzel; Cat. Julian Schnabel. C. A. C. Luigi Pecci. M.A.C. Prato. Toscana. 1989, p.20 y 21 respect.). Brook Adams (Julian Schnabel: An American Perspective") coincide y refuerza estas declaraciones diciendo: "Schnabel use of lettering and wording in the recent work can also be seen as the most elemental form of drawing -a return to a primitive state in which words and images are no longer separable. His lettering often seems to project a sense of almost talismanic secrecy -as if his painting contained Elousian mysteries impenetrable except to the elect. This goes hand with the customized feeling of funky grand luxe that is a constant feature of his work -for instance in the elaborately framed Old Master formats of the recent drawings".

⁴⁰J. L. Pardo; *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Eds del Serbal. Barcelona. 1991, p. 28.

El artista griego Sarkis confiesa que con frecuencia sus obras son germinadas por una palabra que desde su pensamiento busca aflorar y materializarse. Annette Messenger sabe también de esta gran potencialidad de la palabra plena, pues muchas de sus series han nacido de la atracción por una de ellas (Trophee, Collections, Appellations, ...), así lo comenta a Jean Michel Foray⁴¹: "La série des 'Chimères' est ainsi parti d'un mot. J'avais très vaguement commencé; je n'arrivais pas à aller plus loin, à définir mon projet. Je suis tombée, dans un livre, sur le mot 'chimere': il m'a fait rêver; puis, au Musée Gustave Moreau, j'ai trouvé des titres d'oeuvres comprenant ce mot. A ce moment, toute la série s'est définie. En fait, je savais ce que je voulais faire, mais si je n'avais pas trouvé ce mot, je n'y serais pas arrivée. Le mot a été un déclencheur." Esa capacidad de la palabra para detonar la imaginación es tenida muy en cuenta por innumerables artistas. A la efectividad de la palabra aislada, de la palabra generalizada, hecha concepto absoluto, categórico e imperativo, se acogen muchos otros artistas, como Horndash -de quien hablaremos al tratar del arte comprometido-, John Nixon -en muchas de sus obras pero resaltaremos la serie Six Texts, Short and to the Point (1977)-, ... La lista sería inagotable, pero repararemos en la obra de Tim Ulrich titulada bild (obra) (fig.238), la obra de arte que debiera aparecer en el lienzo está diluida en la palabra que le da título escrita en el centro del lienzo; la sustitución se hace más efectiva cuando conocemos que su autor presume frecuentemente de considerarse artista sin haber cogido un pincel en su vida.

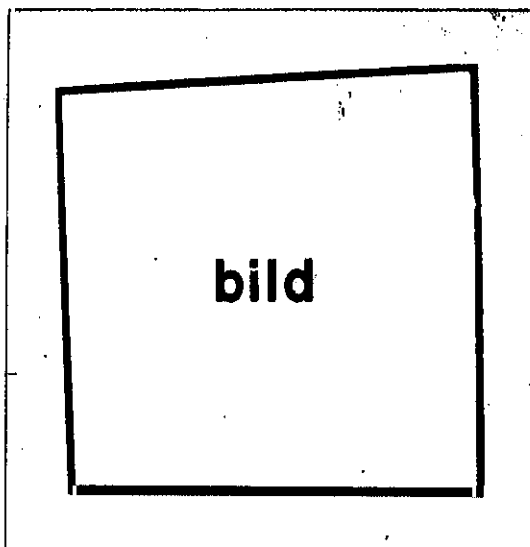


Fig.238. Tim Ulrich. bild.

El cúmulo léxico.

Pero puede darse el caso que, en determinado momento, la gran potencialidad de la palabra solitaria parezca agotarse y el artista comience a acumular palabras, creando frases y textos de variable densidad. Es el caso de Ruscha, antes citado, a quien le llega el instante

⁴¹Jean Michel Foray; "Annette Messenger; collectionneuse d'histoires". Art Press, nº147, mayo 1990.

crucial en el que el término aislado se le hace insuficiente y requiere de grupos de vocablos que se repliegan un instante antes de formar una frase íntegra, la frase se muestra, así, fragmentaria, con omisiones de términos que impiden contemplarla como estructura completa⁴². No es el único caso, y por ello pasamos a considerarlos.

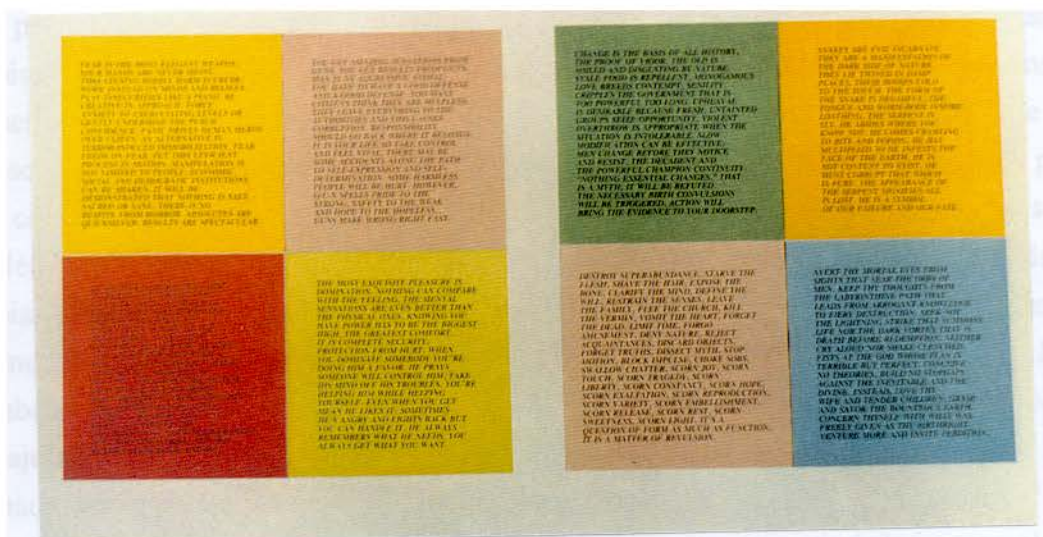


Fig.239. J. Holzer. Essays. 1982.

La artista norteamericana Jenny Holzer (fig.239) comienza a interesarse por el arte conceptual y decide llevar también su arte a lugares mínimamente artísticos, concretamente pequeños lugares de paso del Bronx, y emite textos impresos en carteles que pretenden ser mensajes motivadores de la opinión pública; son largas columnas de frases sobre papeles de diferente color y los denomina Truism (Truismos) y son del tipo: "expiring for love as beautiful but stupid", "abuse of power should come as no surprise", "ideals eventually are replaced by conventional goals", "it's good to give extra money to charity", "often you should act like you are sexless", "lack of charisma can be fatal". Algunas citas son de elaboración propia, pero la mayoría las extrae de los grandes textos de filosofía clásica. Su labor, cuando menos en sus primeras series suponen un rechazo tanto de lo manual como de la asociación de arte con la imagen. Asimismo ha de resaltarse el anonimato en el que se sumerge la producción, pues ni los carteles tienen firma ni las frases poseen referencias a sus emisores.

Ketty La Rocca, desaparecida en 1976, se le hacía indispensable la labor de diseminar textos sobre el soporte fotográfico -su predilecto-, eficaces tanto en la

⁴²"Je préférerais parler de groupement plutôt que de phrase, car l'emploi souvent deux mots qui ne forment pas une phrase complète -mais il est vrai que j'ai peint des toiles qui sont des phrases complètes et des pensées abouties. Au début de ma carrière, je m'intéressais au mot seul- rien n'avait plus de sens à mes yeux. Jamais je ne me serais douté que je peindrais un jour des groupes des mots. Le mot unique, sa prononciation gutturale, monosyllabique, voilà ce qui me passionnait. Des mots forts comme slam (claquement), smash (coup), join (coin-coin)"

estructuración de la obra, supliendo ocasionalmente al grafismo en su potencial directorio, y como elemento aparentemente gratuito en la primera mirada pero llenas de significación en la inspección detenida, jugando con entresijos significativos de múltiples salidas, en orden a la más perfecta reivindicación de un cuerpo, esencial y substancial, femenino humanamente pertinente. Con idéntico soporte trabaja Annette Messenger, quién confirma plenamente lo dicho por La Roca. Las fotografías con las que trabaja Annette Messenger son tomadas por ella misma de fragmentos de cuerpos desnudos, y sobre ellas, o al lado, en pequeños marcos se muestran los textos; en una entrevista a Jean Michel Foray certifica cómo ésta se le hace imprescindible en los primeros momentos de su proceso creativo: "Je ne suis jamais partie d'une couleur or d'une forme, mais toujours d'un mot. Je pense que les mots, les écrits sont plus définitifs que les tableaux."⁴³ Pero aún reconociéndole al arte plástico la posibilidad de apropiarse de la palabra casi literaria, ella no se considera una escritora⁴⁴. El proceso de incremento de la densidad textual se ejemplifica con gran precisión en la obra de Julian Schnabel, desde las lonas de mediados de los ochenta, en los que la fragmentación del lenguaje plástico general de sus obras alcanzaba a los textos que en ellas se exhibían, hasta los cuadros de gran densidad textual de los primeros años de la década de los noventa⁴⁵.

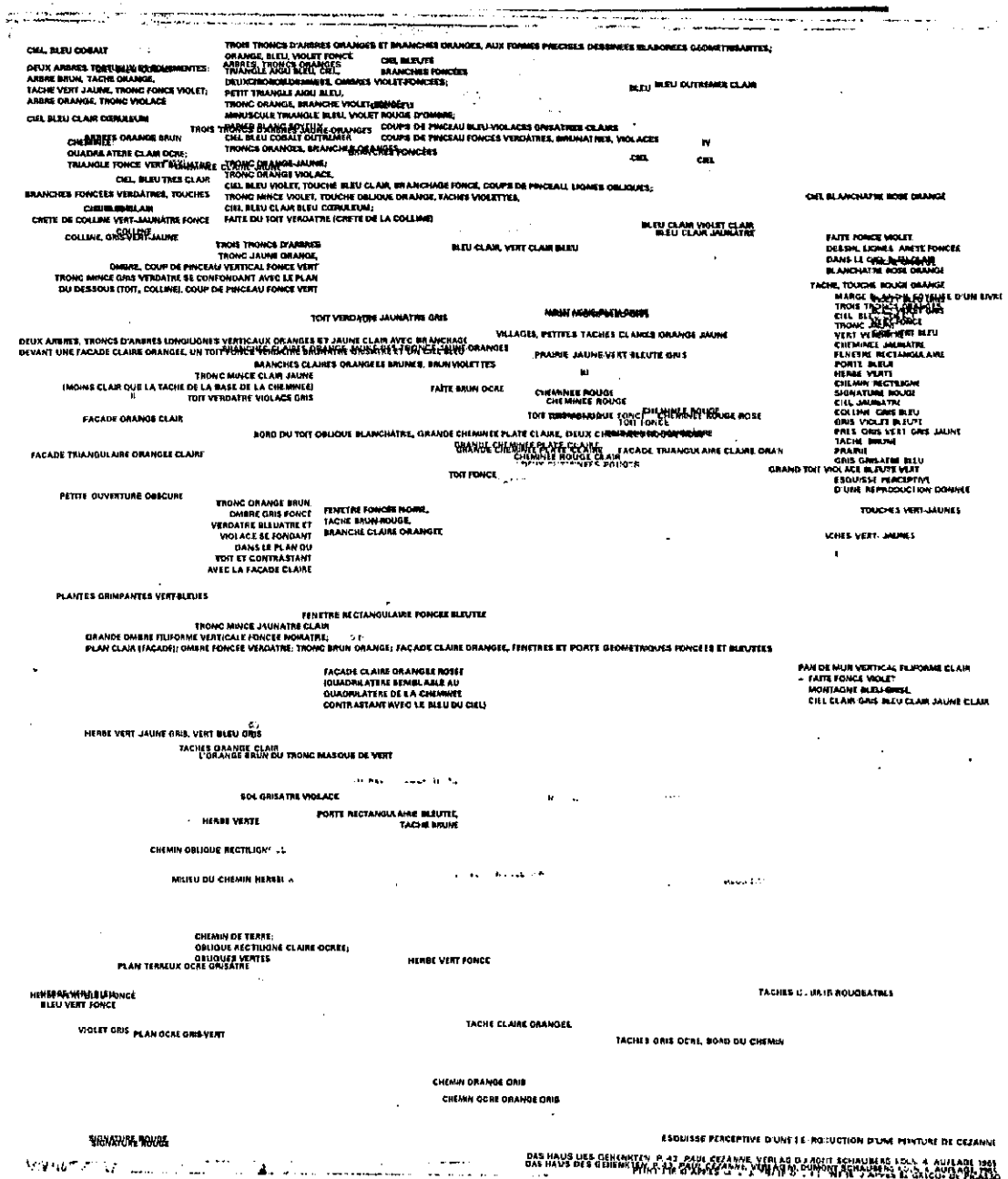
Pero existe un ejemplo muy valioso. R. Zaugg recurre a sustituir la imagen plástica por una descripción de los elementos que la componen y de sus colores (*A sheet of paper*) (fig.240); algo que ya había se había iniciado en el pensamiento de Jasper Johns. John Baldessari realiza en una de sus obras un curioso análisis: hablando sobre las fórmulas de representación espacial cita las preocupaciones en este sentido de Cezanne y Ucello y observa que para él esto no es problema; el cuadro se titula *Espacio* (fig.241), y es simplemente el texto comentado. La palabra en estos últimos ejemplos, es elevada a la categoría de sustituto efectivo de la imagen.

⁴³ Jean Michel Foray; Annette Messenger; *collectionneuse d'histories*. Art Press, n°147, mayo 1990.

⁴⁴ "Mais je me sens incapable d'écrire des textes, de faire un livre. Pourtant, c'est bien l'écrit qui est à la base de mon travail". Pero al mismo tiempo, en la misma entrevista, habla sobre una posible doble personalidad según la actividad que desarrolle: "Quand je travaille aux écritures, je suis une autre Annette Messenger que celle qui photographie ou dessine. En fait, j'aimerais qu'on voie les artistes comme on voit les acteurs: des personnages de fiction. J'aimerais que devant une exposition, on éprouve des sentiments de crainte ou de plaisir, qu'on se pose des questions sur l'artiste: cette fille-là est-elle heureuse? Est-elle malheureuse?"

⁴⁵ "For example, the tarp paintings of 1986 -with words such as "Virtue" written on tiny, attached religious banners- suggested the possibility that the artist had entered a phase of rigorous soulsearching. Recent additions to his word-and-image repertory, however, including such succinct concrete poems as *I Hate to Think* and *Ri de Pomme*, exist on a scale that remains extravagantly, flagantly operative." (Brook Adams; "Julian Schnabel: An American Perspective"). En los últimos años no podemos dejar de observar en él una vuelta a la palabra solitaria o a acumulaciones de pocos vocablos, como bien pudimos ver en su muestra madrileña de 1994 marcada por el tema popular del Rastro.

Fig.240. Rémy Zaugg. A sheet of paper. 1973-1985. Galeria Brook Alexander. New York.
 Fig.241. John Baldessari. Space. 1967.
 Fig.242. John Baldessari. Examining Pictures. 1967.



SPACE

MANY ARTISTS HAVE PONDERED OVER THIS PROBLEM. THEY HAVE EMPLOYED COLOR TO HELP THEM CREATE SPACE, LIKE CÉZANNE, OR PERSPECTIVE, LIKE UCCELLO. IN HIS CUBIST PHASE PICASSO TRIED THE EFFECT OF CUBES. TO ME THIS IS NO PROBLEM AT ALL.

EXAMINING PICTURES

FIRST OF ALL, WHAT DO PICTURES CONSIST OF? WHAT ARE THEY ALL ABOUT? THERE IS NO END, IN FACT, TO THE NUMBER OF DIFFERENT KINDS OF PICTURES. NATURALLY ARTISTS FROM TIME TO TIME HAVE STRUGGLED TO ENLARGE ON THESE LIMITATIONS AND THE HISTORY OF ART IS A SUCCESSION OF THEIR SUCCESSES AND FAILURES. SEE THE IMPRESSIONISTS, THE CUBISTS.

El lector-espectador.

El lector actual padece múltiples condicionamientos: desde lo social, la comunicación se haya condicionada por los canales y soportes, esos medios de comunicación de masas en los que tanta confianza depositamos han sido parasitados por la banalidad y el espectáculo. También la propia actitud del espectador condiciona su receptividad; Maurice Blanchot reivindicaba una actitud de *tábula rasa*: Leer ni siquiera requiere dones y condena este recurso a un privilegio natural. Antes, lector, nadie está dotado, y quien se siente dotado siente sobre todo que no lo está, se siente infinitamente desprovisto, ausente de ese proceso que se le atribuye, y así como ser 'artista' es ignorar que hay un arte, ignorar que ya hay un mundo, leer, ver y oír la obra de arte exige más ignorancia que saber, exige un saber que inviste una inmensa ignorancia y un don que no está dado por anticipado, que cada vez hay que recibir, adquirir y perder en el olvido de sí mismo"⁴⁶

El exquisito artista de origen oriental On Kawara iguala escritura y lectura: "Writing signifies reading"⁴⁷.

"Escribir se presenta como productivo, activista, material; leer, como pasivo, acumulativo, retrógrado". Es Geoffrey Hartmann quien realiza esta denuncia de la actual comprensión de la función de lectura como de grado menor a la escritura⁴⁸. Con anterioridad, resulta curioso que un espíritu tan preclaro como Schopenhauer advierta aspectos negativos en la lectura, en especial por entenderla como acción alienada y destructora del discurso personal de quien la ejerce en demasía: "Leer es pensar con el cerebro ajeno, en lugar de con el propio. Y nada es más perjudicial al pensar personal, que tiende siempre a desarrollarse en un conjunto coherente, si no en un sistema riguroso, que un aflujo demasiado abundante de pensamientos extraños debido a una lectura continua." (...) "La lectura no es más que un sucedáneo del pensamiento personal"; "Es preciso, pues, no leer demasiado, a fin de que el espíritu no se habitúe al sucedáneo, y no deje la cosa misma, es decir, a fin de que no se acostumbre a los senderos ya hechos, y que la frecuencia

⁴⁶M. Blanchot; *El espacio literario*. Paidós, Barcelona, 1992, p.179-180.

⁴⁷"Writing signifies reading.

The reading of what is written here merely throws us back on this very reading. It's a matter of reading, then. Fair enough, but the written copy still remains. Whatever its reading, it's all about reading; the written copy as such remains to be read." [...] "The writing writes itself. It eludes reading by the very device employed to initiate it.

(to read furtively over the writing)."

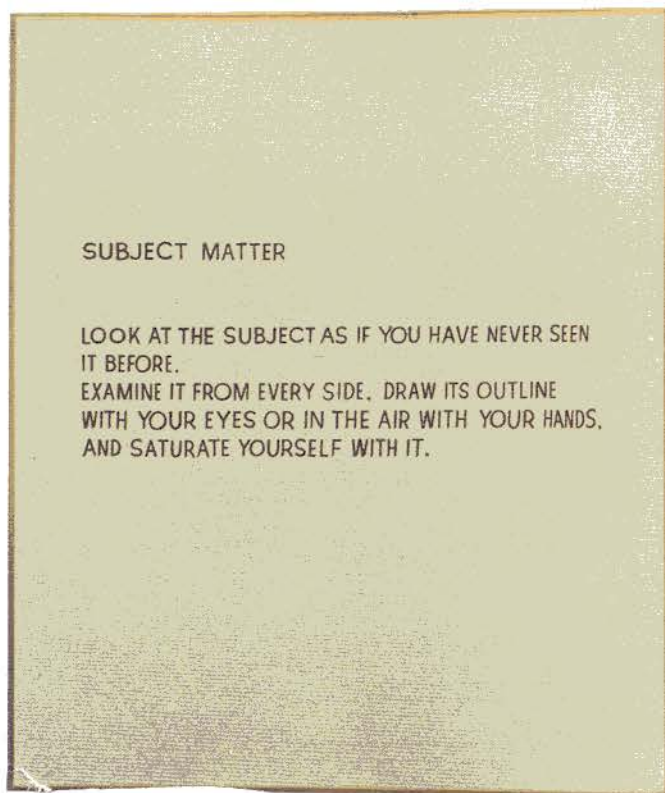
(René Denizot; "Readings (July, 1973 - July, 1974)". Texto procedente del catálogo On Kawara. 1973 One Year's Production. Kunsthalle, Berna, 1974. Organizada por Kasper König y Johannes Gachnang. Ejemplar consultado sin paginación).

⁴⁸G. Hartman; *El destino de la lectura*; en AA. VV.; *Teoría literaria y deconstrucción*. Arco/Libros. Madrid, 1990, p.247. En esta obra aconseja la lectura de las obras de I. A. Richard sobre la función recíproca escritor-lector.

de un pensamiento extraño no le aleje del suyo."⁴⁹. Esta tendencia se inaugura con él, se configura con Raymond Russell quien en *Nuevas impresiones de Africa* no duda en señalar: "Leer a menudo equivale a ser engañado", y que puede encontrarse en la primacía que Derrida proporcionaba a la escritura sobre la oralidad. En sentido contrario podría citarse una declaración de Umberto Eco durante su presentación en España de su última novela hasta la fecha, *La isla de del día de antes*. Previamente, Mallarmé había pronosticado la revalorización de la figura del lector, según lo recoge Ph. Sollers, pues, el autor desaparece en la escritura, y la lectura de esta nueva grafía necesita, siguiendo a Sollers, una lectura diferente: es el lector el que da voz, el que rompe el silencio de la escritura, pues la escritura es siempre silencio. La respuesta a cómo leer nos la dará también Baldessari; en su obra *Subject Matter* (fig.243), al colocar un cuadro en el que se potencia el rechazo de cualquier juicio previo a una buena observación, impregnándose de la imagen.

Fig.243. J. Baldessari. *Subject Matter*. 1967.

Fig.244. R. Liichtenstein. *Pow!* Neue Galerie. Col Ludwig. Aquisgrán.



Lo que pretendemos analizar aquí es la figura del espectador. Ya hablaremos más adelante de problemas como el de la traducción, de las relaciones entre el espectador, la

⁴⁹A. Schopenhauer; *Escritos literarios*. Ed. Mundo Latino. Madrid, sin fecha, p.140.

obra y el espacio, etc., pero lo que debemos dejar aquí claro desde el principio es cómo acometer el acto de leer la obra plástica en la que aparece la escritura.

En primer lugar toda lectura debe ser entendida como un acto placentero. Barthes siempre ha exigido esta postura tanto en el inicio, el acometimiento, como en la propia acción de leer y, evidentemente en su posterior proceso de asimilación activa. Este autor observa, de este modo, tres placeres en la lectura: el placer "fetichista" de disfrutar de los paraísos a los que conducen las palabras; el placer "metonímico", producido por el ansia contenida que espera arrastrándose página a página hasta el desenlace; y por último, el placer "de la escritura", producido cuando en la lectura cuando existe el deseo de escribir sobre la lectura, cuando el lector se transmuta en escritor⁵⁰.

Desde un pensamiento de los fundamentos básicos de lo plástico, los textos de la pintura pueden ser vistos casi como un elemento estético más, ignorando significaciones literales; así, en las obras de Lichtenstein (fig.244), la coexistencia de lo visual y lo verbal se disipa cuando el espectador entra en el juego plástico, pues éste tiende a ver la obra en su conjunto pero preferentemente en su plasticidad. De esta visión de lo escritural desde lo básicamente estético trataremos en profundidad posteriormente y con ejemplos extremos pues si aquí hemos escogido a Lichtenstein se debe a que también es posible -y necesaria para una percepción completa- la atención al significado de los textos. Barthes considera que el cúmulo léxico definido como frase no posee exclusivamente el sentido literal o denotado sino que también está saturado de referencias culturales, contingencias retóricas, un grado variable de ambigüedad y exige al lector su consideración como "simple unidad de denotación"⁵¹. Edward Ruscha permite al espectador la total libertad interpretativa, pues ello, consecuentemente, le proporciona a su proceso idéntica independencia para emitir sus personales expresiones, eximiéndose de prestar apoyos interpretativos a aquél⁵², aun cuando niega repetidamente cualquier alusión autobiográfica consciente. Al observador le obsequia con la posibilidad de la 'interpretación' que él considera -siguiendo según propia confesión a Lyotard- como 'memoria de lo visto', como 'reconocimiento', y este reconocimiento es, a su entender, 'imagen transferida a lenguaje'; tras desmenuzar de este modo esta nomenclatura Ruscha consigue eludir toda desigualdad entre ofrecer al espectador una imagen o un texto, y señala: "People looked for puns or certain clarified mysteries in the work. They'll say, 'Oh, cannot juice, well, that's more humorous than blood'. If you pint the 'Evil' with blood, then you're obviously making a definite statement.

⁵⁰El sussurro del lenguaje. Paidós. Barcelona. 1987. p.46-48.

⁵¹El sussurro del lenguaje. Paidós. Barcelona. 1987, p.16.

⁵²"(...) taken the words that I've used and tried to make sense out of it, as though I might have kept the ultimate secret to myself, which is not true. My things are really individual and not thought about in terms of communication to a viewer over a long period of time". (Fred Fehlau; "Ed Ruscha. 'I have this kind of losty idea of landscape being pivotal to making a picture". Flash Art, nº138, enero-febrero 1988, p.70-72).

But my work is not really about that all. It's open, it's puffy. I has no connection to logic in that respect (...)"

Nuevas formas de lectura son propuestas; así Ph. Sollers considera que la lectura ha de ser "el gesto de la escritura"⁵³. Artaud, por su parte, propone una escritura como "poética del pensamiento"⁵⁴, de una lucidez tal que el binomio escritor-lector difuminase sus posturas competenciales y se fundiesen en una valiosa indiferenciación. Pero el tiempo también marca la lectura. Barthes observa dos actitudes de lectura dependiendo del momento histórico en el que el texto fuese realizado. Una postura ante el texto clásico, "la del espectador del cabaret que sube al escenario para acelerar el proceso de strip-tease", saltándose páginas aburridas, para conseguir llegar lo antes posible al final del relato; la segunda postura ha de ser proyectada ante el texto moderno, una lectura que "no deja nada, pesa el texto y ligada a él se lee"⁵⁵. En cambio, contradiciendo a Barthes, cualquiera puede observar que en arte plástico ocurre todo lo contrario: la visión de una obra clásica cautiva al espectador, atándolo a sí de tal modo que los minutos parecen discurrir como segundos, disponiéndose una morosa visión. Por contra, ante la obra actual el tiempo de contemplación disminuye; enseguida pedimos que nos sea ofrecida otra imagen: es el vértigo visual que, sin duda han marcado el tiempo de realización -actualmente suele ser más rápido- y el de las nuevas tecnologías visuales que, como la televisión, dictan que una imagen fija no puede permanecer en pantalla más de ocho segundos, ni una variación en el ritmo narrativo puede retrasarse más de doce minutos; si no ocurre así deviene la ansiedad y el aburrimiento.

La pretensión de Michaux se adapta plenamente a la idea de Ph. Sollers de crear una teoría de conjunto sobre la práctica de la escritura, desmitificándola, adjudicándole nuevos patrones que releguen la simple representación -el estar en lugar del objeto- a segundo plano; sería la "escritura textual", evidenciada como "destrucción de un lenguaje" y nunca como lenguaje, ya que no lo es. Curiosamente coincide con el artista Adolph Gottlieb quien en una entrevista con Jane Siegel⁵⁶ explica cómo llegó a sus pinturas pictográficas: contemplando en 1937 las curiosas formas que se encuentran en el desierto de Tucson y decide pintarlas al descubrir que son, casi, escrituras automáticas, y resuelve imitarlas, añadiendo algo más de su invención, entonces observa que se asemejan a mensajes crípticos⁵⁷. Esta escritura textual convierte a la lengua en "función de lenguas". Julia

⁵³Philippe Sollers; La escritura y la experiencia de los límites. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.7

⁵⁴Ph. Sollers; La escritura y la experiencia de los límites. Pre-textos, Valencia, 1978; p.99

⁵⁵Barthes; El placer del texto. Siglo XXI. México. 1982, p.20-23.

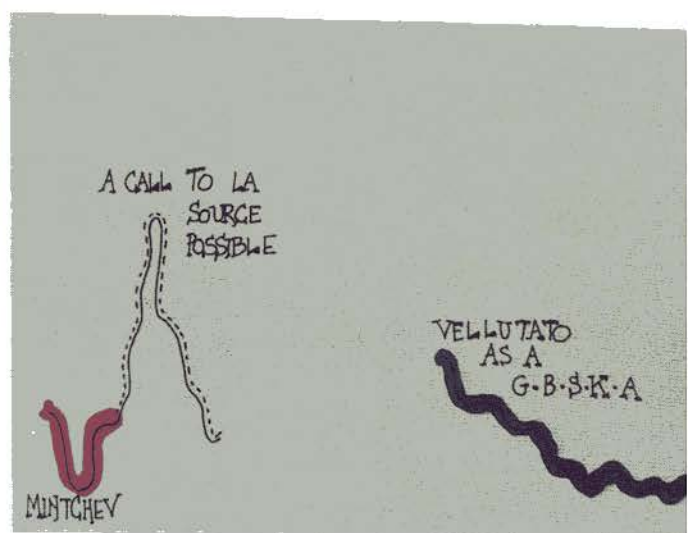
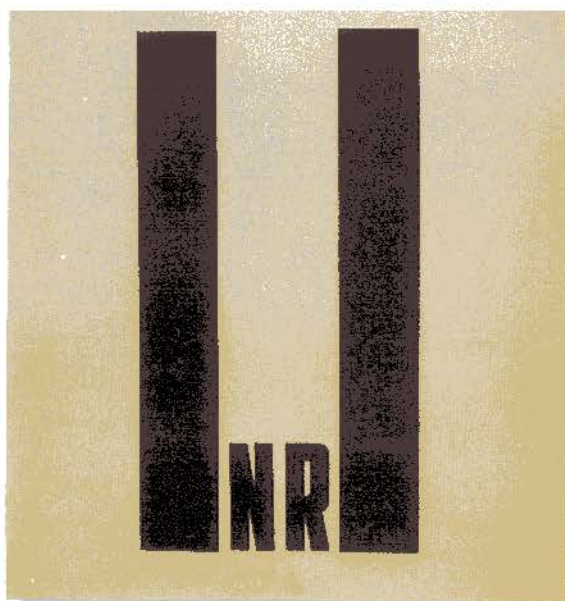
⁵⁶Artwords: Discourse on the 60s and 70s. U.M.I. Research Press. Michigan. 1985, p.32-33.

⁵⁷Gottlieb dice ante su producción: "I don't want to give the impresion that I was trying to convey some kind of litterary message. I wasn't a writer, I was a painter. I was really trying to make paintings. (...) I was trying to kill space. (...) So I had to try to invent some other kinds of pictorial space, which I did with this method of using lines that went out at the edges of the canvas and formed these regular frames. (...) I was

Kristeva considera que la línea más valiosa de la filosofía actual es la que observa con ojos críticos el logocentrismo vigente -tiranía del signo, concretamente, de la palabra- y apuesta por hallar sus limitaciones, estimando la gramatología de Derrida como la perfecta ciencia de la escritura⁵⁸. El año anterior Kristeva había publicado *El lenguaje ese desconocido. Introducción a la lingüística*⁵⁹, en ella llega a describir su idea de la gramatología, enunciando sus prometedoras cualidades, no deja de analizar también este aspecto de la escritura, la escritura como grama, y dice de ella que "descubre dentro de la lengua un 'escenario' que no pueden ver el signo ni su significación: un escenario que, en vez de instaurar un 'parecido' como lo hace el signo, es por el contrario el mecanismo mismo de la 'diferencia'. En la escritura -añade-, ciertamente, hay un trazo pero no hay una representación; y ese trazo -esa huella- ha proporcionado las bases de una ciencia teórica que se ha dado en llamar gramatología". Y en nota al pie de este texto dice de este grama, del grama derridiano, que es un sistema, "es tanto una estructura como un movimiento". Las obras de Ian Anúll y de John Cage que aquí reproducimos (figs.245 y 246) son dos ejemplos de esa gramatología que rehuye la palabra representativa.

Fig. 245. Ian Anúll. Sin título. 1988. Gal. Rosenberg, Zurich.

Fig.246. J. Cage. Aria. 1958.



not an attempt to translate a literary message into a pictural form" (...) The Pictograph were all-over paintings. These was no beginning, and no end, no definite focal point" (Siegel; op. cit., p. 33).

⁵⁸Esta idea aparece en Kristeva en 1970, en su obra *El texto de la novela* (Lumen, Barcelona, 1974; trad. de Jordi Llovet), ya desde sus primeras páginas. Kristeva considera que la evolución de los estudios de lingüística han provocado una inversión de aquella idea generatriz de Saussure que apreciaba a la semiología como ciencia de los signos y a la lingüística como una de sus partes; "En suma -nos dice Kristeva-, hay que admitir desde ahora la posibilidad de que se invierta un día la proposición de Saussure: la lingüística no es una parte, ni tan sólo privilegiada, de la ciencia general de los signos, es más bien la semiología la que es una parte de la lingüística: muy concretamente aquella parte que se encargaría de las GRANDES UNIDADES SIGNIFICATIVAS DEL DISCURSO." (p.12), advierte además que esta transformación ya había sido detectada por Barthes en su obra *El grado cero de la escritura*.

⁵⁹Fundamentos. Barcelona, 1988. Trad. de María Antorauz.

Las escrituras de Darboven (fig.247) observan perfectamente esa escritura plena detallada por Barthes; en palabras de J. Kristeva⁶⁰, "Infra -y ultra- lenguaje, trans-lenguaje, la escritura es la cresta donde se afirma el devenir histórico del sujeto, vale decir, un sujeto a-psicológico, a-subjetivo, un 'sujeto histórico". Esa es la mejor descripción de las intenciones de Harboven.

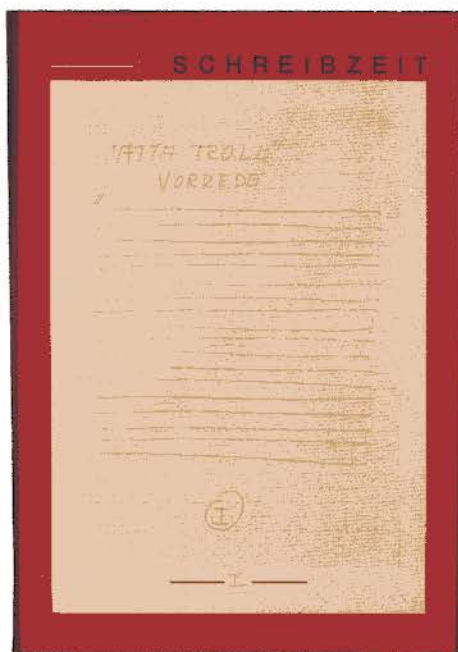


Fig.247. H. Darboven. Atta Troll, Heinrich Heine. 1975.



Fig.248. Ben Vautier. I want to be happy.

La posición del artista al introducir la palabra posee una problemática que se debate en su procesualidad creativa y, en el fondo, lo que desea para él, y también para los demás, es lo que dice Ben Vautier en una de sus obras que aquí reproducimos (fig.248): "I dont want to do art I want to be happy".

⁶⁰"Cómo hablar con la literatura". Rev. temática El hombre y su mundo, n°16, Eds. Calden, Buenos Aires, 1974, p.75-118.

TIPOLOGÍAS EXPOSITIVAS TEXTUALES.

Como se habrá podido observar, en los últimos párrafos del capítulo precedente en los que se estudiaba la posición del espectador se ha producido una deriva en la exposición hacia el emisor de manera semi-inconsciente. Volvamos entonces al artista; pero ahora, ya librada la problemática de si introducir o no la palabra, estudiaremos las tácticas de su exposición.

Ejercicios de caligrafía. El juego caligráfico.

Las caligrafías que frecuentemente realiza Kiefer (fig.249) en sus lienzos, atravesando en su trazado densas zonas de materia orgánica añadida, suponen un recurrir a la grafía personal, a una letra que identifica a su realizador, y ha de ser así ya que, como en la correspondencia con los buenos amigos, toda frialdad mecánica debe ser rechazada; se necesita un medio cálido para ejecutar esas referencias al pasado más rico de nuestra cultura, a las poesías de sus 'amigos' -como Paul Celan-, o más hacia sí mismo ya que hacia los demás se expone con lo intrincado de su escritura personal. Los artistas que habían experimentado esto antes de Kiefer son innumerables; podríamos volver a citar a Michaux, o a Motherwell⁶¹



Fig.249. A. Kiefer. Quaternität. 1973. Col del artista. Deneburg.

Alberto Greco incluye en sus pinturas sobre papel elementos caligráficos potencialmente legibles, carentes de una función prioritariamente estética ni estructurante, sino como una "predisposición existencial", siguiendo la expresión utilizada por su amigo

⁶¹"Motherwell has always interested in calligraphy and in the use of words and letters as abstract lines in painting or collage" y esto es Viva (1946), donde la función estructural si bien no domina si predomina.

Antonio Saura⁶². Esa escritura de su cotidianeidad, autorreflexiva (GRECO: claro que me ha conquistado, 1964), irónica ("Orden del día: mataos los unos a los otros. 25 Nov. 63" o "esta mañana SE FUE MARUJITA DÍAZ -a las 9- la Lucía Bosé le regaló un anillo DE DOS KILOS. PACO DÉJAME UN MINIMO DE GUITA - GRACIAS. ME DEJÓ 500, 1964) y erótica ("HIJA MÍA te la tragarás DOBLADA", 1964); inventándose una tía Ursulina, paródico heterónimo en relación con los de Pessoa, Machado o García Lorca, a la que atribuye sus ideas más disparatadas⁶³ ("Sólo es REAL aquello que inventamos. Ursulina" ó "Nada peor que ver un crimen y ser tartamudo"). La pintura se torna así en diario íntimo expuesto y que durará -según testimonio de Antonio Saura⁶⁴- hasta sus últimos instantes: "La autobiografía plástica de Alberto Greco acabó con un sangrante grafismo escrito en el muro de la casa en donde se quitó la vida. Este FIN llegó prematuramente, privándonos dolorosamente del goce de su talento. Nunca mejor dicho."

En idénticos parámetros realiza su obra Sue Williams (fig.250); plena de intimidad expuesta, frecuentemente reflexiona sobre la violencia masculina contra las mujeres y utiliza para ello dibujos de matiz caricaturesco, siempre erotizados -o mejor, pornografiados- y con escrituras en jerga barriobajera. Idéntico carácter poseen los escritos de J.-M. Basquiat (fig.251), pero, en su caso, referidos primordialmente a su reivindicación de una cultura de la 'negritud' americana, de la solidez de sus pautas etnográficas y antropológicas, de su trágico éxodo y de la falta de un reconocimiento como ciudadanos de primera categoría en el conjunto interracial de los EE. UU.

A esa misma dicción desequilibrada acude Raimond Pettibon, cuando atiborra los muros con sus fragmentos de comics repletos de textos, frecuentemente manipulados; aún usando material procedente de la cultura underground manipula sus textos para proporcionarles un mayor grado de escabrosidad: THE MIRROR TELLS / I LISTEN IN / MY BALLS WHAT FOR? / NUTSI / YOU BITCH , CHEEKS PINKING , ...

EN PAGINA SIGUIENTE.

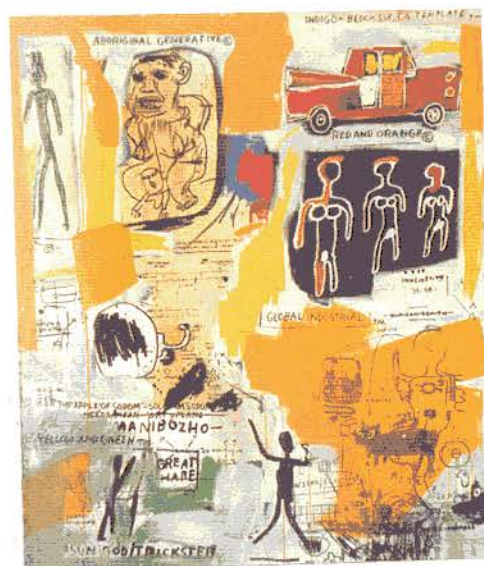
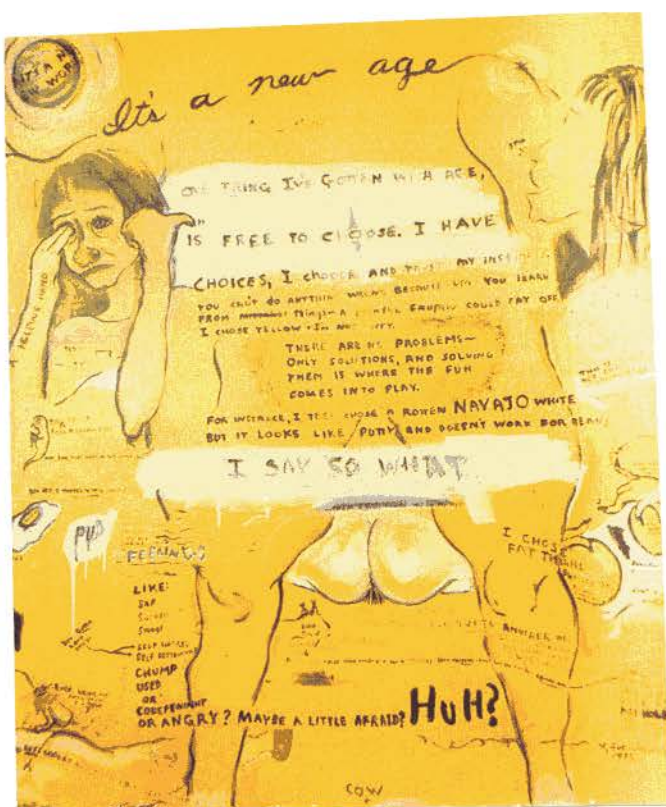
Fig.250. Sue Williams. *Its a new age*.

Fig.251. J.-M. Basquiat. *Untitled*. 1984.

⁶² Antonio Saura en su contribución al catálogo retrospectivo y conmemorativo de la figura de Alberto Greco -realizado con motivo de la exposición en el I.V.A.M. de Valencia y en la Fund. Cultural MAPFRE VIDA, entre 1991 y 1992- titulada "Glosa en cuatro recuerdos" señala prudentemente que "(...) la interrelación del grafismo pictórico y de la escritura, a pesar de la belleza e intensidad de sus resultados, no puede inscribirse en una actitud puramente esteticista, sino más bien como manifestación de una predisposición existencial, grabadora del caos autobiográfico".

⁶³ En su Cuaderno Centurión (París, 1962) dice: "La palabra lógica y razonable siempre la había oído pronunciar en boca de gente absurda, como mis dos tías abuelas, y significaba portarse bien, tener un empleo de ocho horas en una oficina, tener un porvenir, no fumar frente a los padres, ahorrar, no gastar el dinero en tonterías." Y también "Es peligroso -me dirían aún esas tías-, vivir así es peligroso"

⁶⁴ Antonio Saura; "Glosa con cuatro recuerdos". En el catálogo del I.V.A.M. / MAPFRE antes citado; p.22.



Una declaración muy íntima de Robert Combas nos situa en este camino. A preguntas de Demosthenes Davvetas⁶⁵ sobre la inserción de escrituras en sus obras responde que son fruto de la corrección de una deficiencia personal: consideraba que carecía de pericia caligráfica y el medio plástico le pareció un medio excelente para conseguirla pues, al fin y al cabo, era su mejor medio de expresión⁶⁶. La táctica utilizada para tal enriquecimiento va desde una escritura que él mismo califica de "necia" y sin sentido, hasta alcanzar progresivamente una mayor consciencia de lo escrito y, análogamente, calidad significativa; suscitándose así un deseo de precisión comunicativa tan intensa que alarga los títulos de sus obras hasta convertirlos en largos párrafos explicativos de la imagen. Pero quizá la idea más importante proporcionada por Combas en dicha entrevista sea cuando afirma que la escritura es a la imagen lo que el vestido a la personalidad del individuo que lo usa, atribuyendo a las ropas definidoras de tribus urbanas y personalidades un correlato con sus jergas específicas⁶⁷, y esa personalidad expuesta se

⁶⁵Demosthenes Davvetas; en el catálogo Robert Combas. Peintures 1985-1987. C.A.P.C. Musée d'art contemporain de Bordeaux. Comisarios de la exposición: Win Beeren y Jean-Louis Froment. Burdeos, 1987, p.80.

⁶⁶"During my last three years at Art School, I was able to do exactly what I'd always wanted to: I sort of managed to get rid of all my hang-ups just by painting a lot. But I also felt quite inhibited because of my poor writing skills, so I started writing next to my images in order to get rid of that exhibition as well. I had made up my mind to create something with what writing ability I did have." (D. Davvetas; ibidem).

⁶⁷D. Davvetas: -"You see, writing can turn into images ...

acentúa si observamos que, aún utilizando por lo general escrituras mayúsculas, son realizadas con una enérgica y peculiar gestualidad gráfica. Personalizar la obra, sensualizarla, es en el fondo lo que propone éste artista; y le puede responder, pues ve lo mismo, Les Levine: "Me interesa -dice Les Levine-⁶⁸ la capacidad del lenguaje, en conexión con imágenes muy específicas, para simular estados emocionales que sirvan como modelos a partir de los cuales puedas examinar tu propia vida emocional. En otras palabras, puedes imaginar tu estado en relación con esta simulación. Los lingüistas han ignorado la capacidad emocional del lenguaje, la capacidad de las palabras para crear estados emocionales profundos. Se tiende a creer que es la estructura de la lengua la que define su capacidad de comunicación, pero yo considero que no es eso lo que crea niveles profundos de comunicación, sino la sintonía emocional, con la que, a la larga, se alcanza un nivel más profundo, más auténtico."

Tipos fríos, asépticos.

Pero gran cantidad de artistas que utilizan la palabra tal como estamos describiendo prefieren prescindir de la sensualidad de la palabra y la adscriben a una frialdad enunciativa para mayor efectividad. Recurren para ello a la palabra tipográfica, a su ejecución controlada por medios mecánicos. "No hace falta -dice Florian Rodari⁶⁹- recordar cómo ha desaparecido la parte sensual de la palabra transcrita con la tipografía que encierra la escritura en el silencio y la disciplina de los márgenes desde el invento del plomo. Incluso desde antes, desde que se graban las leyes, desde la epigrafía latina y las sentencias inscritas en el marmol. A esa fiera voluntad de alinear las palabras, de disponerlas en órdenes, registros, columnas, líneas, cuadrados, verdadero ejercito al servicio del espíritu clasificado, del tiempo contado, se opone la escritura de la arena de Oriente, su prodigiosa facultad de asociar en un solo signo la expresividad del gesto y la legítima resonancia de un sentido".

Cuando Marcel Broodthaers quiere dejar constancia de la pérdida de eficacia de los museos de arte moderno recurre, irónicamente, a un cartel en la que se anuncia la venta de uno de ellos por quiebra; toma como recurso el anuncio publicitario de la sección financiera de un periódico. el rasgo de seriedad del contexto de ubicación así como la frialdad de los tipos acentúan la ironía (fig.252). De igual modo, cuando P. Manzoni expone uno de sus

R. Combas: "Sure, but That's not what I have in mind. Slang can be detected in my way of caricaturing every character. To me, the shoes as well as the clothes are the utmost importance they are both esthetically and historically signifiant. Sometimes I paint characters with bottom-bell pants to 'create a sort of vulgar distorsion. What I paint is life, but I'm not painting it in a realistic way."

⁶⁸En declaraciones a Barry Schwabsky y publicadas por éste en su artículo "Dios en el paredón. Una conversación con Les Levine". Los cuadernos del Norte, año VIII, nº42, mayo-junio 1987, Oviedo, p.50-53. Trad. de Beatriz Capón.

⁶⁹F. Rodari; "El hombre de la pluma". Comentario sobre la obra de Michaux en el catálogo de la retrospectiva de éste en el I.V.A.M. Centre Julio González. Valencia, 1993, p.16-23.

típicos objetos, utiliza una cuidada presentación comercial, bien embalado y etiquetado; a pesar de la gracilidad de los tipos empleados no dejan de ser mecánicos e impersonales (fig.253). Lo que está pretendiendo Manzoni es romper con el objeto artístico único en favor de la serie, a imitación del mundo industrial, consiguiendo una fusión de extremos: lo poético y lo industrial. Con una motivación similar trabaja Rotella (fig.254), quien nos explica así sus pretensiones: "Then I went with Artypo, using offset painting with typographic ink. I took a lot of criticism for that because I'd created a method for multiplication of the work, while they were concerned with the originality of the unique object. But that was exactly what I wanted, to make multiples that would cost less so anybody could buy them. Multiplication is part of the very logic of mechanical art" (...) "in 1980 I returned to the poster to produce the Coperture, 'Blanks'. Walking around one day I suddenly began to notice how covered over before a new message was placed there. So I did pieces that, large advertising posters covered over by monochrome sheets of paper"⁷⁰. Como podemos observar en la cita, y a la luz de su producción, su procesualidad fue modificándose progresivamente hasta alcanzar, en esas obras de 1980 que comenta, el silencio.

Fig.252. M. Broodthaers. Musée d'Art Moderne a vendre. 1971
Fig.253. P. Manzoni. Corpo d'aria. 1959-1960

SECTION FINANCIERE

MUSEE

D'ART MODERNE

A VENDRE

1970 - 1971

POUR CAUSE DE

FAILLITE

DEPARTEMENT DES AIGLES



⁷⁰Giorgio Verzotti; "Interview with Rotella". Flash Art, n°139, marzo-abril 1988, p.73-76.

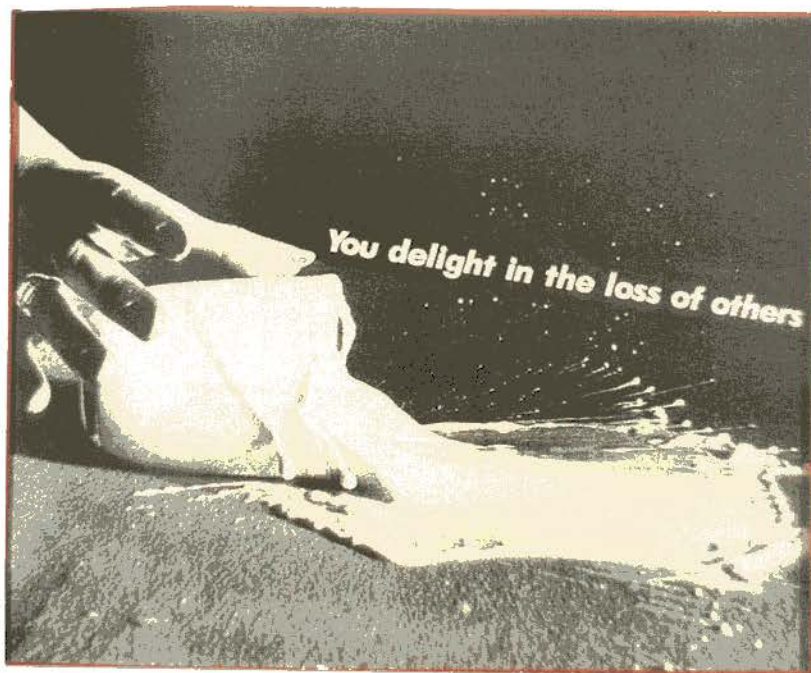


Fig.254. M. Rotella. Homenaje al presidente. 1963. Gal. Mathias Felds. Paris.
 Fig.255. Jenny Holzer. Under a rock. Ed.6. 1986. Gal. Monica Spruth. Colonia.
 Fig.256. B. Kruger. Untitled (You delight is the loos of others). 1982. Col. Klagsbrun.
 Fig.257. Ben Vautier. Il n'y a rien de beau.

Esta forma que venimos denominando "tipos frios" posee una gran efectividad en el instante de la apreciación por el espectador, que es conducido al meollo del mensaje sin ningún tipo de perturbación aleatoria. Jenny Holzer (fig.255) y Barbara Kruger (fig.256) son dos ejemplos excelentes ; sus consignas son dadas en tipos claros, utilizando frecuentemente, sobre todo Kruger, juegos de palabras y dobles sentidos, pero sin florituras tipográficas que lo único que conseguirían sería empobrecer la efectividad del mensaje.

Ben Vautier (fig.257) no duda de que alguien -en su peculiar libertad- pueda experimentar un éxtasis plástico ante sus escrituras pero, dice, estaría marcada por la forma de nuestra propia cultura, que aprecia la sencillez y la dialéctica funcional entre figura y fondo, siendo, en este caso la figura las líneas de escritura. Pero esta manifestación de Ben no es justificativa de la actitud que describe, pues son conocidas sus manifestaciones discrepantes con el uso esteticista de la palabra realizado por Cy Twombly⁷¹.

⁷¹Lo hemos mencionado ya en la Introducción de esta tesis; la cita concreta pertenece al catálogo Ben

Utilizando de fondo imágenes en blanco y negro, preferentemente de temas bucólicos, puestas de sol o retratos nostálgicos, cercanas al fotorrealismo -hay en ellas un cierto aire ingenuo, como de ilustración, que lo alejan del fotorrealismo puro-, Joan Rabascall ⁷² superpone frases que aluden a la imagen ofrecida, del tipo "Coucher de soleil". La cercanía con los trabajos de Ed Ruscha, de su compatriota Philippe Oudard o los trabajos con fondos de nubes de Richard Prince es más que evidente, pero se particulariza en el referido aire ingenuo, placentero y en extremo autoreferencial.

Leonel Moura en su serie North Territory se aproxima formalmente al trabajo de Oudard; sus fondos son las fotografías de los más conocidos rascacielos de Manhattan y sobre ellas las dos palabras que dan título al conjunto.

Vautier Tout/ Res (1957-1985). Sala Parpalló. Dip. Prov. de Valencia, Valencia, 1986.

⁷²Para más información sobre este artista sería conveniente ver el trabajo de Jacques Soullillou; "Joan Rabascall". Art Press, nº158, mayo 1991, p.92. Referencia crítica de la exposición de Joan Rabascall en la galería Jean-Jacques Donguy (marzo-abril 1991).

LOS LUGARES DE LA ESCRITURA. PALABRA Y ESPACIO.

"Toda palabra deviene espacio por obra misma de la naturaleza civilizada que consume su obra convirtiéndose en exterioridad, extrañándose de sí misma y transformándose en pintura, el espacio pintado de la naturaleza". Esta es la fortaleza de la palabra: devenir espacio". Quien así nos habla, José Luis Pardo¹ experimenta la potencialidad del espacio desde su fascinante acción de escribir. ¿No es realizar una novela, a fin de cuentas, crear espacios? Y para Eco -como ya citamos anteriormente en esta tesis- más reales que los de la vida real; pues si los tangibles cambian con el tiempo, los espacios literarios siempre son los que creó el autor: poseen el don de la perpetuidad.

Pero asentándonos en la realidad, comenzaremos hablando del espacio elegido por el artista.

Las salas de exposiciones. El espacio apropiado.

Raymond Pettibon, artista californiano, desarrolla obras de pequeño tamaño, sin exceder nunca en su lado mayor la longitud de un metro, y procede transfiriéndolas al muro una al lado de la otra en vertiginoso abigarramiento. Sus obras, herederas de las experiencias letristas europeas, son una fusión de imágenes apropiadas de la cultura popular y underground² y unos textos que, o bien respetan los originales de las imágenes que ha confiscado, o por contra los sustituye o añade a las mismas mediante una nueva apropiación, pero en este caso de una cultura más elevada: de escritores de fines del XIX y principios del XX como Henry James, John Ruskin, James Joyce y William Carlos Williams; en ocasiones no duda en introducir textos suyos pero escritos 'a la manera de'. Las citadas apropiaciones son un elemento frecuente en el arte desde las vanguardias, pero lo que aquí nos interesa es la relación de la densidad de las imágenes 'parlantes' y el espacio en que se enmarcan. Pettibon pretende jugar con el exceso de significación, proponiendo al espectador un espacio de tal densidad significativa que le lleve a ignorar el detalle, la imagen concreta, los pequeños deslices en el texto, y adquiera, así, una sensación de monumental superávit, pero de un monumento que carece de un referente concreto, se hace monumento de sí mismo, pues los retazos de cultura utilizados no alcanzan a elaborar una parcela lo suficientemente amplia de referencias a algo concreto, esta falta de un discurso estructurado lógicamente. Stephen Sarrazin comenta su carácter de voz en off³, quizá de esa voz

¹J. L. Pardo; Sobre los espacios; pintar, escribir, pensar. Eds. del Serbal. Barcelona. 1991, p.38.

²"de Felix le Chat à Joan Crawford, du joueur de baseball Babe Ruth à la figurine Gumby, de Superman à Charles Mason". Stephen Sarrazin; "Raymond Pettibon; le cowboy désabusé". Art Press, nº177, febrero 1993, p.44-45. La información documental para el comentario de este artista ha sido obtenida principalmente de este artículo.

³"Et la confrontation entre ces textes et ces images révèlent une sublimation de la voix-off, celle qui agit à la fois comme regard et réflexion sur ce qui est représenté." (en el artículo declarado en la cita anterior).

precaria, casi inaudible, molesta incluso, de los aparatos de megafonía de locales públicos. Ese exceso de texto persiste aun cuando este artista cambia su soporte procesual; así en sus producciones audiovisuales *The Book of Manson* o *Sir Drone* (este último en colaboración con Mike Kelley) juega con esta exuberancia. El mundo de Pettibon se abre a todo aquello que el arte rechaza de su ámbito, hasta conseguir hacer -como señala Sarrazin- de lo socialmente incorrecto una rica mena de indagación temática y formal; pero nosotros diríamos más: sabe hacer de lo correcto, de la cita culta, destacadamente, un espacio de duda de su veracidad. El mismo crítico comenta su parentesco con las operaciones procesuales de Rauschenberg y Lichtenstein y, preferentemente, con las de Edward Ruscha, con el que comparte un temperamento propio del arte californiano, nacido como evolución de aquel fértil reducto artístico, alternativo y simultáneo a la corriente del expresionismo abstracto dominante en los años cincuenta.

Palabras sobre el muro.

Carel Fabritius, el profesor de Jan Vermeer, solía comentar que en cierta ocasión, tras haber pintado un pájaro posado sobre una madero sobre una superficie blanca, la posterior inclusión de unos simples grafismos y escrituras sobre ésta le dieron el aspecto, ya no de fondo neutro, sino de pared encalada y estigmatizada. Es una muestra clarísima de la veracidad de la pauta con la que hemos comenzado este capítulo: la palabra deviene espacio.

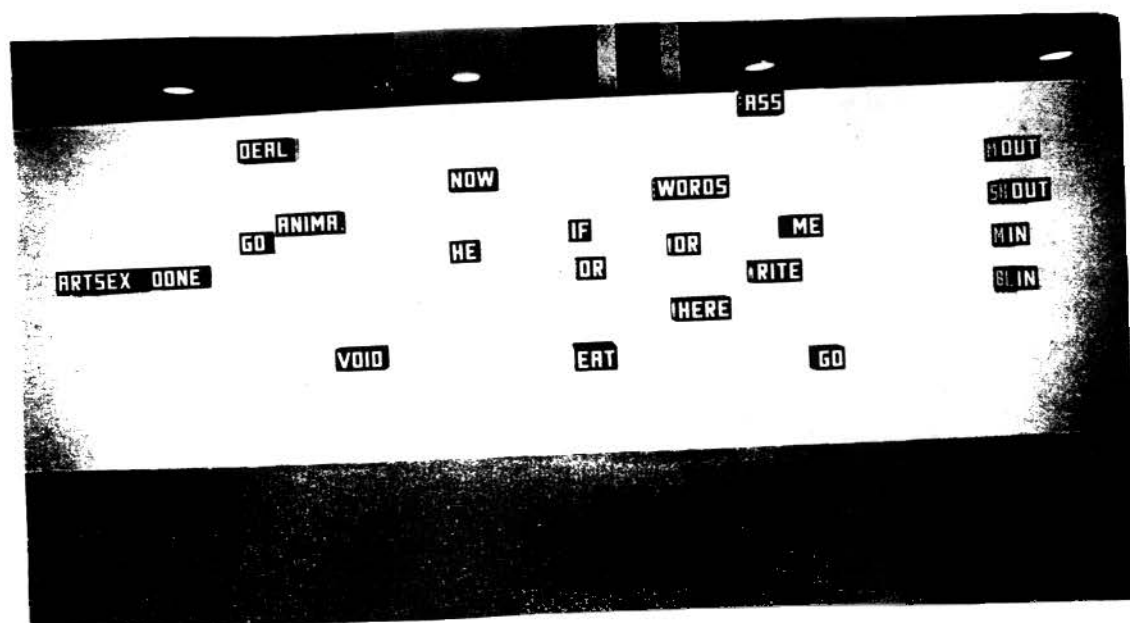
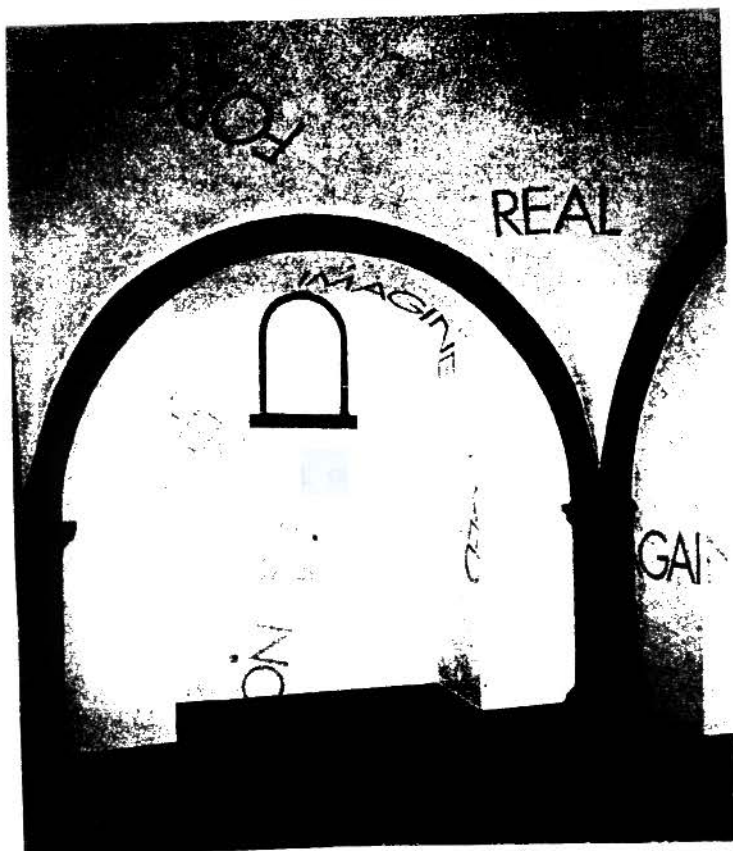
Sylvie Fleury consigue sus mejores resultados en sus trabajos directos sobre el muro, así en *Eternity* (1993) sobre un fondo gris que ocupa casi la totalidad del muro ha reservado en la blancura de éste el texto en grandes tipos que da título a la obra, haciendo una apología de la eterna juventud. Robert Barry, en su instalación en una capilla en 1993 expone las palabras 'fuertes' con las que todo hombre no puede dejar de comprometerse: lo real, el olvido, la necesidad, la imaginación, la lucha, etc. (fig.258) Lothar Baumgarten los utiliza como espacios en los que enunciar su ideología (fig.259).

Ludger Gerdes aprovecha cualquier mínima ocasión para romper con el confinamiento de la obra en espacios exclusivos de exposición, y la coloca, preferentemente, en espacios urbanos populares estando los textos, de idéntico modo, penetrados por este espíritu de asequibilidad. Sus palabras están elaboradas sobre prismas rectangulares de diferentes tamaños -dependiendo del número de letras de la palabra- adheridos a la pared, permitiendo una normal lectura horizontal, pero en tres estratos: para leer la frase seguimos el estrato central, pero nos topamos con huecos en ese estrato al tiempo que se muestran como alternativa el estrato superior e inferior de los prismas. El significado permite varias lecturas según el camino de lectura elegido.

Fig.258. R. Barry. Ludgeruskapelle. 1993.

Fig.259. L. Baumgarthen.

Fig.260. H. Blum. Games. 1992. Basel.



	DÜRFEN		SOLLEN	
ICH		WOLLEN		STERBEN
	KÖNNEN		MÜSSEN	

	PUEDO		DEBER	
YO		QUERER		MORIR
	PUEDO		TENER QUE	

Esta pluralidad de conexiones son debidas a que el artista supone que "en el imperio de las frases encontramos fenómenos que son especiales y poseen un significado especial para nosotros"⁴. En paridad expositiva con el anterior, Heiner Blum (fig.260) introduce una tercera dimensión: sus palabras diseminadas por el muro permiten como las de Gerdes múltiples lecturas, son, además, también prismas en los que se coloca la palabra, y aquí está la variación: cuando avazamos en paralelo a ellas vemos que sus cantos tambien poseen letras y así, donde frontalmente leíamos RITE, en la visión lateral descubrimos la W escondida en el costado izquierdo que la convierte en WRITE; y, así, OUT en SHOUT, WORDS en SWORDS, ARTS en ARTSEX y VOID en AVOID.

Peter Fend también parece necesitar el apoyo de la escritura: la imagen le es insuficiente y, si bien su imagen plástica, no verbal, no es pobre, por si sólo sería difícil de entender. Por otro lado sería enormemente confiado si creyese que desplazando el texto a la simple cartela del título sería leído por todos los espectadores -aún a sabiendas de la enorme cantidad de éstos que acuden al museo más para leer cartelas que para ver obras de arte (esto ya lo había experimentado Buren)-; la introducción del texto es aquí, ante todo, estrategia para llamar la atención del espectador, para que no pase indiferente ante el mínimo matérico dado y se vea obligado a enterarse del significado de la obra, de por sí, sin mediación alguna.

El espacio generado por la palabra escultórica.

Aun cuando la tesis sea de pintura, estamos hablando de arte en general, pues, como dijo Hans Seldmayr, es en la relación entre ellas de donde surge un espacio de pureza; un logro alcanzado -según él- en la actualidad y que no puede ser desplazado al pasado: "Es posible -según las palabras precisas de Seldmayr- relacionar friamente entre sí creaciones del arte absoluto del mismo rango, de tal forma que cada uno conserva al máximo la pureza alcanzada, característica de su propia esencia; las alianzas semejantes a las existentes entre las obras de arte antiguo se han vuelto imposibles. Puesto que al arquitectura 'absoluta' ha

⁴La manifestación procede del comentario de su obra para la exposición Nachtregels realizada por Frank-Alexander Hettig en el catálogo de dicha muestra.

dejado de ostentar el poder reglamentario para todas las artes, tampoco la plástica y la pintura dependen de ella. Cuando las artes se reúnen, cada una tiene que determinar el lugar en el que puede mantenerse en pureza absoluta."⁵.

La esculturas a-sintácticas de Klingelhöller, como las numéricas de Marc Giloux, permanecen ajenas a la obligatoriedad de integrarse en el espacio, pues su potente fisicidad marca de tal manera que los volúmenes arquitectónicos parecen desaparecer. En ambos casos las esculturas determinan nuevos espacios de tal densidad que no reparamos en la fisicidad del contenedor que los acoge pero esos nuevos espacios metafísicos son diferentes en uno y otro artista. Si las letras acumuladas del primero proporcionan un espacio de progreso acumulativo, derivado de la acumulación cultural occidental; en el segundo artista, sus obras, aún midiendo el espacio que las acoge -lo que supone una adaptación de la obra al espacio en que es ubicada- generan nuevas dimensiones.

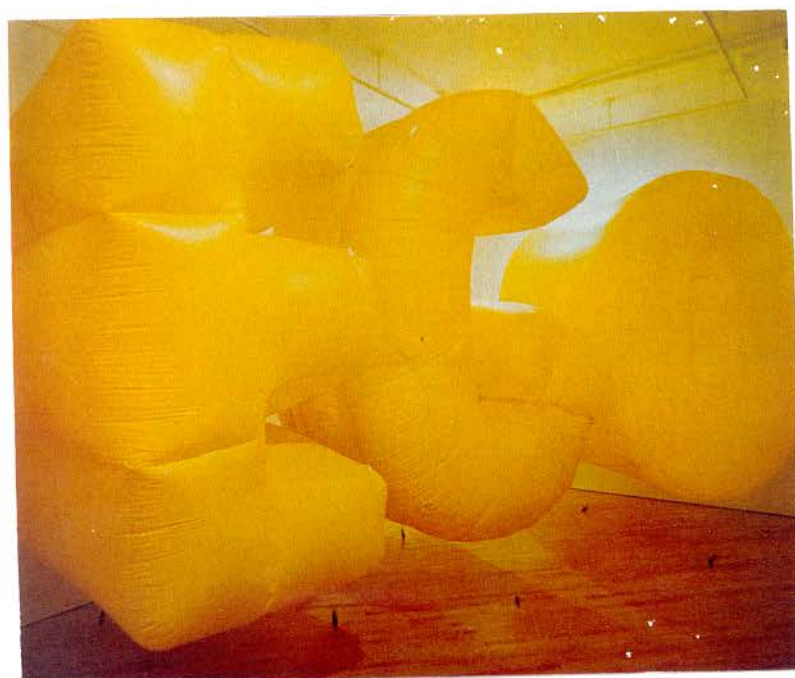


Fig261. N. Dwyer. Ego. 1989

Con Nancy Dwyer, en sus muebles-palabra se produce un equilibrio significativo entre la escultura y el espacio que las envuelve, casi pudieramos decir que sus esculturas se

⁵(Hans Seldmayr; La revolución del arte moderno [1955]. Mondadori. Madrid, 1990, p.52. Trad de Amalia Valverde). Debemos recordar aquí que la fecha de publicación de esta obra es 1955 y es por ello que juzga las manifestaciones artísticas del primer decenio de este siglo como un momento en el que las artes puras se liberan de las impurezas de las demás artes y "cada una de ellas se convierte en algo 'totalmente diferente' de las demás" (p.51), tal fenómeno si bien pudo existir en el ánimo artístico no es generalizable, pues, como veremos, existen producciones de gran valor que demuestran lo contrario. Las relaciones interartísticas de las que inmediatamente pasará a hablar su autor son las existentes entre el arte plástico y la arquitectura, de su coexistencia espacial, para terminar hablando de la espiritualidad coetánea que trasciende las manifestaciones de cada época concreta.

adaptan a cualquier espacio expositivo por difícil que este sea. En el caso especial de Ego, la escultura de plástico hinchada de hidrógeno como un inmenso globo interior no deja de recordarnos la idea de Leonardo de hinchar una vejiga animal dentro de una habitación hasta aplastar contra las paredes a sus moradores (fig.261). El espacio aquí es distinto al del resto de su producción, la escultura tiene un alto porcentaje de adaptación al entorno físico, pues cuanto mayor sea éste mayor ha de ser la escultura, ha de estar más hinchada, como el individuo egocéntrico incrementa su ego según el tamaño del auditorio que lo acoge.

Esto último nos introduce de lleno a pensar qué es la palabra en el espacio y percibimos que, al tiempo que escritura, es también voz. El medio fónico entra en el arte plástico especialmente en nuestro siglo; las ya citadas experiencias dadaístas, y más recientemente el happening y las acciones acuden a este medio de expresión que llena espacios con su significación y sonoridad. Angela Bullock inauguró a finales de 1993 una exposición en Tours⁶; en ella muestra la habitación casi vacía si no fuese por una pistola de aire con su bomba, con la que salpicó las paredes de barro hasta la altura de un hombre de talla media, Mud Slinger nº1. Es el estar de barro hasta las orejas; proponerle al hombre que se sumerja en aquello a lo que hace ojos ciegos. Sobre la pared cubierta de barro todavía son visibles las letras que constituyen el título de la pieza.

El espacio habitacional.

Muchos artistas han reparado en los mismos espacios de habitación. La poética de Vermeer todavía es pertinente aunque reformulando sus propuestas.



Fig.262. Ken Lum. Alia Maffouj. 1989. Gal. Ralph Vernicke. Stuttgart.

En una línea más tradicional encontramos a Ken Lum quien, utilizando para ello imágenes fotográficas familiares, marcadamente íntimas, y paneles con textos alusivos a dicha imagen en grandes tipos, llamativos, incluso kitsch, frecuentemente al estilo spaghetti western; conforman dípticos con plena separación entre imagen y palabra. God Bless Stephen Carrero (1988) es un claro ejemplo: las dos primeras palabras del texto, la

⁶Documentada por Eric Troncy en la revista Art Press, nº187, enero 1994, p.85.

bendición, conforman un arco sobre las dos últimas, el nombre del niño que aparece en la imagen de la derecha, vestido de Primera Comunión, en actitud de leer un devocionario que sostiene entre las manos y de las que pende un rosario. Todo está rodeado de una densa salsa kitsch, pero es posible identificar a un individuo de origen latino por su apellido, presumiblemente residente en los EE. UU., que conserva sus costumbres, quizá un tanto desvirtuadas. Es el espacio del diferente; del ser que ha de buscar en otro país las condiciones de vida que en el suyo no le dieron, manteniendo en lo posible sus costumbres. Semejante apreciación puede ser realizada en la obra Alia Naffouj. *Hooked on Tennis* (1989) (fig.262), en donde, con idéntica estructura al cuadro descrito, aparece la fotografía de una joven en traje de tenis tendida sobre su cama en una habitación decorada en concordancia a su edad; tras leer su nombre a la izquierda, podemos reconstruir sus rasgos árabes y apreciar su alto grado de occidentalización -además del traje deportivo aparecen, clavadas en las paredes, fotografías de escenas del citado deporte, presumiblemente suyas y de sus ídolos deportivos. En una entrevista con el crítico Jérôme Sans, publicada en 1988 en *Flash Art*⁷, el artista resalta su necesidad de trabajar con la tipografía aludiendo preferentemente a la facultad de construir una situación especial, un contexto muy determinado, al conjugar imágenes y textos, y sus límites son ambiciosos pues en sus 'language paintings', situados cronológicamente en el pasado cambio de década, se permite llegar al extremo de ofrecer palabras sin significado a las que denomina galimatías: "(...) I want as well to evoke some kind of utopian space, definitely a free space that's irrational and unregulated. That space, that type of space is getting harder and harder to find in thid world. That space of complete freedom. I also wanted to suggest the possibility of speaking the unspeakable, and conversely, thinking the unthinkable". En ambos casos son seres extranjeros, el chicano y la árabe, pero los espacios que habitan son económicamente diferentes; si para el primero no hay reconocimiento, a la segunda se le integra.

En la exposición *Cocido y crudo*, comisariada por Dan Cameron hemos tenido la oportunidad de ver varios ejemplos de la reflexión sobre el habitáculo, pero ahora nos detendremos en la que más viene al caso. Paul McCarthy nos mostraba la Habitación de Pinocho-Pierna torcida. Pinocho dormía al lado del pequeño recinto con su nariz más estirada de lo que podría dar de sí; en la pequeña habitación -vista a través de agujeros realizados en sus muros de madera contemplábamos su hogar, un hogar que había sido descolocado, tumbado de costado, en el que algunas cosas -especialmente los líquidos- se habían esparcido en desorden, mientras que otras -recipientes- permanecían en inexplicable equilibrio. McCarthy, especializado en ofrecer imágenes de mal gusto, se explaya a sus anchas. Nuestro mundo ha sido descabalado, nos dice pletórico de ironía, y nosotros no

⁷Jérôme Sans; "Ken Lum. I Hope For a Sense of the Subjects Humanity to Break Through Conventions". *Flash Art*, n°140, mayo-junio 1988, p.92-93.

somos ya más que un ser medio muñeco medio hombre que permanece en brazos de Morfeo sin percatarse de lo que le rodea.

Unas décadas antes, Mario Merz (fig.263) había intentado detectar cual es nuestro universo abarcable. La relación entre ese espacio habitacional-inhabitable del iglú le surge tras oír la célebre frase del general Giap en la que resume toda su estrategia militar: "Si el enemigo se concentra, pierde espacio; si se despliega, pierde fuerza". Demosthenes Davvetas⁸ considera que el general vietnamita ha realizado una paráfrasis del proverbio n°165 de Confucio: "El que estudia pero no piensa, está perdido; quien piensa pero no estudia, está en peligro."



Fig.263. Mario Merz. Object cache-toi. 1968. Col. Sonnabend. New York.

Cómo pueden ser entendidas ambas obras, la de McCarty y la de Merz, dependerá mucho de las problemáticas particulares de sus autores; pero desde aquí proponemos nuestra humilde visión. Ambas son metáforas del hombre actual, de un hombre que se ha desplegado más de la cuenta -Merz- y que no reflexiona ante el problema que él mismo ha creado (McCarthy), tan sólo espera que mañana sea otro día. Son como las plantas arquitectónicas diseñada por el argentino Guillermo Kuitka, excelentemente proyectadas pero cuyo vano de entrada/salida es inexistente.

Otro curioso espacio habitacional es desarrollado en 1990 por Matt Mullican: despliega tridimensionalmente uno de sus símbolos planos en Le Magasin de Grenoble; se trata de una forma habitacional -un muro de media altura que sigue el trazado de las áreas del parque de una cancha baloncesto- y que, coincidiendo con el plano del departamento de Kuitka, algunos de sus espacios carecen de acceso. El añadido de objetos reales -vidrieras, muebles, paneles con fotografías, etc-, arrimados o apoyados en las paredes, hacen que Giacinto de Pierantonio⁹ los denomine "containers of reality".

⁸Demosthenes Davvetas; "The 'Jen' of Kung Fu-Tse and the MERZIAN CITY". Parkett, n°15, febrero 1988, p.88-89.

⁹Giacinto de Pierantonio; "Matt Mullican. A Private City of Signs". Flash Art, n°155, noviembre-diciembre 1990, p.148. Este crítico expresa los deseos de Mullican con gran efectividad: "Mullican's Work express the

La palabra escultórica.

Sobre el proceso de realización de la enorme letra Q invertida (Inverted Q, 1974) que erige Oldenburg en Ohio (para la empresa de manufacturado de caucho Alcom) reflexiona el propio artista a preguntas de Germano Celant¹⁰ y resalta las exigencias de que fuese realizada en caucho, neumática, antifuncional y estática ("incapaz de girar, de aquí el cuerno o cola que la convierte en una Q"), al tiempo que realiza una delicada asociación poética de ideas que surgieron durante su realización y que deben ser tenidas en cuenta en su contemplación: "La Q se ve aquí como un fragmento del cuerpo en derredor del ombligo, que se compara con un pedazo de Knäckebröd, llevando a otra escultura, en metal o en cerámica. El corazón, la cereza con tallo, y el signo de la interrogación son formas que están relacionadas con la Inverted Q, este último a través de la primera letra de la palabra 'question', además de por su forma." Germano Celant al hablar de los objetos aumentados, hinchados o desinflados, de Claes Oldenburg acude a equipararlo con la ficcional cosmogonía de Jonathan Swift, expuesta en su obra *Several Remote Nations of the World by Lemule Gulliver* (1726): el microcosmos de Lilliput y el macrocosmos de Brobdingnag. Pero la apreciación más interesante de Celant sobre Oldenburg para el contenido del presente trabajo radica en el paralelismo realizado con un texto muy concreto de la obra citada y que nosotros reflejamos aquí: "Puesto que las palabras no son sino nombres de cosas, sería bastante más cómodo que cada uno llevara consigo las cosas que le sirven para expresar los asuntos de los que pretende hablar", posteriormente Swift ofrece su traba: el peso de la carga de objetos necesarios para una amplia disertación. Oldenburg ofrece objetos todavía más pesados.

Atendiendo a favorecer la ampulosa escritura mediante objetos de Swift se encuadran las palabras-mueble de Nancy Dwyer. La escritura mínima de Nancy Dwyer. "Adoro escribir, pero solamente una o dos palabras de una vez". Quizá sea esta frase la más conveniente para comenzar a hablar del sugestivo trabajo escultórico de quien la pronunció. No debe verse en tal manifestación un rasgo de apatía ante la escritura, bien al contrario, se produce una concentración extrema en un mensaje mínimo¹¹ que alude, como sostiene Paul

will to build new worlds that can be traced back to renaissance artists such as Piero della Francesca whose paintings of the ideal city made them, as in Mullican's case proponents of a true reality".

¹⁰Germano Celant; *A Bottle of Notes and Some Voyages*. Claes Oldenburg: *Dibujos, esculturas y proyectos* a gran escala con Coosje van Bruggen. I.V.A.M., Centre Julio González, Valencia, 1989, p.68.

¹¹La anterior manifestación entrecomillada procede del catálogo de la exposición *Nachtregeles*, del texto de Ellen de Bruijne; pero Eleanor Heartney, en la reseña a la exposición de la artista en la galería Josh Baer, en *Art in America* (julio 1987, p.123-124), comenta que en la actualidad el problema informativo ya no es tanto la falta de información cuanto el exceso de la misma, a lo que se añade la falta de coherencia substancial: "In the Information Age, as our pundits are fond of nothing, more information means less coherence. Nancy Dwyer makes use of this conundrum in visual images that sabotage their own attempts at meaning."

Ardenne¹² a una frase completa. Su obra Ego, ya comentada (fig.261) consiste en un inmenso globo hinchado, flotante, que llena casi por completo el espacio de la galería, configurándose la palabra que le da título. Ese Ego flotante, anclado por unos pequeños plomos de pesca, es asociable a la vaciedad del Ego contemporáneo, hinchado hasta el disparate pero sólo de aire. La palabra se hace hombre y llena el espacio con su potencia. Si contemplamos la evolución de sus palabras escultóricas podemos apreciar un proceso que va desde el inicial cuidado por los acabados tipo mobiliario de las maderas y formicas utilizadas, hasta un mayor interés por elementos accesorios (portantes, ruedas, etc.). En algunos casos en el título aparece el sufijo inglés -less, que significa ausencia de aquella palabra a la que acompaña (equivalente al prefijo castellano in-), si bien no aparece en la palabra materializada; Paul Ardenne ve en ello un deseo de "confiscación mental" del concepto nombrado en la escultura.

Thomas Locher escoge como soporte de sus textos el mobiliario doméstico; el plano superior de las mesas, los paneles laterales, el plano de asiento de las sillas, sus respaldos, las cabeceras y los pies de las camas, las puertas y paredes de armarios, etc. se llenan de frases en alemán, escritas en mayúsculas blancas sobre fondo negro, siempre del mismo tamaño y en renglones regulares. Sin embargo, la idea no es nueva; la artista norteamericana de origen vietnamita Yoko Ono en su etapa fluxus escribió una silla con caracteres orientales, posteriormente el ya citado Kuitka realiza una escritura de reflexión sobre la mesa; no atiende a su función específica sino a sus pequeñas aventuras: "hermana de infinitas otras construidas por el hombre, lugar de amistad, de reflexión, de trabajo, se partió pan cuando lo hubo, los niños hicieron sus deberes (...)", es la respuesta poética a cualquier definición que Kosuth pudiera emitir. En un artículo de Isabelle Graw¹³ sobre la obra de Locher anterior a 1990 resalta lo "didáctico" como motor de la producción de este artista; el arte como como transmisor de conocimiento, que tanto desquiciaba a Vigotski, parece fundirse de manera especial en lo formal, reconciliándose parcialmente con el citado crítico soviético. Retomando el artículo de Graw, ella supone que la utilización de mobiliario se encuadra, en sus niveles mas básicos, como un posicionamiento evolutivo desde parámetros del pretérito arte conceptual, con la incorporación de un sentimiento utilitarista del cual el mobiliario es metáfora. El aparato significativo de mayor peso descansa en la reflexión que el artista realiza sobre la capacidad del lenguaje para almacenar, intrínsecamente, en su uso, códigos culturales más o menos correctos, más o menos liberadores del individuo social.

Las cuatro letras del nombre de la Ciudad Eterna se materializan en bronce, en grandes dimensiones, y se apoyan un tanto descuidadamente contra las paredes de la galería;

¹²Paul Ardenne; comentario de la exposición de Dwyer en la Galerie Renos Xippas de París a finales de 1991; publicado en Artforum, nº167, marzo 1992, p.97.

¹³Isabelle Graw; "Thomas Locher. Learn For Life Stopping the Deconstruction of Language." Flash Art, nº153, verano 1990, p.116-117.

se trata de la obra *Roma* (1987) de Anne y Patrick Poirier. Esta pareja de artistas se aproxima enormemente a las pautas de la obra de I. H. Finlay, pues realizan algo así como reconstrucciones de obras del pasado clásico -siguiendo una cuidada metodología científica, acudiendo a descripciones bibliográficas, mapas, planos y reconstrucciones acreditadas de las ruinas clásicas- pero añadiendo elementos subjetivos e irracionales -fácilmente reconocibles-; la diferencia fundamental con Finlay, aparte de utilizar espacios interiores, está en que mientras aquel sabe dar a los elementos actuales una configuración acorde con la pureza clásica, estos por el contrario exponen fuera de contexto elementos clásicos imprimiéndoles múltiples significaciones novedosas. Esto se percibe perfectamente en su obra *Et in Arcadia Ego* (1985), instalada en una capilla de un palacete del siglo pasado, cuyas ventanas han sido cubiertas por oscuros vidrios y en el suelo se ha inscrito en letras clásicas romanas la frase que da título al conjunto, rodeadas por lamparillas votivas encendidas por los concurrentes¹⁴. Es el retorno al mito, o mejor la revisión de ese mito por la cultura actual. I. H. Finlay posee una obra del mismo título en su célebre Jardín.

Pero también existe una mercadotecnia de la palabra: el logotipo. Con ellos juega Dokoupil. Relacionables con las configuraciones escultóricas de marcas comerciales de Doukupil, que veremos más tarde, se encuentra la obra de Michel Reiter quien conjuga pintura y escultura, pero dando especial preeminencia a la última hasta conformar lo que denomina "wall objects", pues lo que dispone son unas piezas escultóricas que se muestran atornilladas al muro y pintadas con diferentes motivos pero preferentemente con palabras. Existiert es un trabajo del año 1989 consistente en una pieza de metal doblada en ángulo recto y sobre la que se ha recortado parcialmente la palabra que le da título en uno de los planos, mientras que el otro se configura para ser atornillado a la pared y ambos se encuentran alegremente policromados. La legibilidad de la palabra es suficiente, pero se encuentra dificultada porque la pieza, en lugar de haber sido configurada para la pared parece haberlo sido para ser atornillada a una superficie horizontal, y las letras se exponen en caída vertical. Lo más destacable del trabajo de Reiter es la combinación de materiales, su cromatismo y la exitosa conjunción de estructura soportante (escultura) y soportada (pintura). La relación entre lenguaje y la citada estructura, si bien no posee una gran riqueza¹⁵, configura un sobrio juego gráfico muy interesante; en la obra comentada pudiera hablarse de esa Existiert, existencia, en caída, agobiante y sostenida por tornillos.

¹⁴La documentación de esta obra nos la proporciona Anne Krauter, en su artículo "Anne and Patrick Poirier". *Artforum*, vol.XXVI, nº6, febrero 1988, p.159-160. El artículo hace referencia a la exposición de los artistas en la Villa Merkel de Esslingen, donde se encuentra la citada capilla.

¹⁵ El crítico Christopher Schenker (referencias a sus exposiciones en la galería Daniel Buchholz de Colonia, Ryszard Varisella de Frankfurt y en la Kunsthalle de Luzerna, publicada en *Flash Art*, nº153, verano 1990, p.153-154) destaca simplemente su inserción en la corriente actual dentro de la pintura de crear un lenguaje mediante el aglutinamineto de varios: "Today painting speaks many languages and in

Lingüística económica. Una reflexión desde la escultura.

Loa pareja de creadores Kate Ericson y Mel Ziegler, conocidos en el mundo artístico simplemente por Ericson & Ziegler, pueden ser incluidos también en el presente apartado aunque su obra, muy variable formalmente por cierto, pretende primordialmente una crítica de aspectos económicos cotidianos, sin entrar en cuestiones de grandes cifras. En este sentido destacaremos, por conocidas, tres de sus obras: en House Monument (1986), realizada bajo los auspicios del Institute of Contemporary Art de Los Angeles, muestra apilada la madera necesaria para la construcción de una casa unifamiliar, en los tablones de madera han sido grabadas frases profusamente, "mots d'écrivains ou sentences"¹⁶. El aspecto económico se desvela tras la exposición, pues la madera apilada es vendida para la fabricación de la casa potencial en Costa Mesa. La segunda obra que comentamos es Collage Ivory (1989), realizada en la Universidad Estatal de San Diego; su vinculación económica es patente a primera vista: una pequeña edificación de la universidad es utilizada como soporte de la actuación; sobre ella se realiza una labor de etiquetaje con el precio real actual en dólares de cada elemento arquitectónico de la construcción. Ardenne señala sobre esta obra que es fruto de una reflexión, no tanto del valor mercantil, sino del valor social del edificio soporte. Por último la obra Loaded Text (1989) se desarrolla en el jardín delantero del Ayuntamiento de la ciudad de Durham (Carolina del Norte). La acción realizada consta de dos partes: inicialmente se pavimenta dicho jardín y en el hormigón fresco se inscribe el texto DOWNTOWN DEVELOPMENT PROGRAM; una vez realizado es destruido con un martillo neumático y con los restos se construye un terraplén de contención en una vía vecina. Claramente se observa el objetivo de la denuncia: en el nuevo programa de desarrollo del centro de la ciudad, los desechos de esta zona -más visible- pasan a ser reutilizados en calles del extrarradio, menos frecuentadas y por tanto menos representativas de la belleza y riqueza de la ciudad.

Formalmente muy similar a la obra Collage Ivory de Ericson & Ziegler, antes comentada, es la obra de Marc Giloux conocida como Topographie d'une exposition (1993), en ella las cifras, realizadas en grandes chapas de madera que alcanzan desde el suelo el techo de la sala, también glosan aspectos referentes al lugar que ocupan: si en la de la pareja de artistas citados se relacionaban elementos arquitectónicos con su valor en dólares, aquí lo que se valora son las dimensiones de las salas.

each of these languages it means the playing in different language games. The front of painting with which Reiter confronts us gives visibility to the language game itself, to the moves that are made and to the rules that control them."

¹⁶Paul Ardenne; "Ericson & Ziegler. L'art, un révélateur sociologique". Art press, nº176, enero 1993, p.30-33.

La escultura poética.

Yendo a ser referenciadas las cualidades poéticas de Bernard Faucon referimos aquí sus enormes posibilidades como inscripción escultórica desmaterializada a un mínimo posible. Las frases realizadas en madera y colgadas de sutiles varillas en el medio del campo logran una sensación de aparición levitante.

Georg Herold introduce en casi la totalidad de sus esculturas algún que otro texto escrito; es el caso de Diesser Mann ist gut zu seine frau (Este hombre es bueno para su mujer, 1984) que, en una escueta estructura de listones de madera en forma de ventana¹⁷, con otros interiores que la cruzan, muestra unos cartones caligrafiados con textos inconexos y enigmáticos ("Endlich", "DANKE FRAU", "Keine Zeit", ...); tras la inicial presencia de la ironía descubrimos el poderoso dramatismo de los textos, y quizá sea esto lo que le lleva a decir a Wilfred Dickhoff que su lenguaje se cierra tanto sobre sí mismo que alcanza una forma de no-lenguaje¹⁸.

Harald Klingelhöller propone un nuevo tipo de conglomerado textual; las palabras ya no se escriben una letra tras otra, ni los textos una palabra tras otra, ahora se promueve, frente a la antigua linealidad, la acumulación. Sus esculturas son apilamientos de grandes letras de latex sobre un soporte rígido recortado a su contorno, en ocasiones separadas regularmente por láminas de espejo, como un extraño sandwich escultórico-sintáctico, y donde sólo los bordes son discernibles. Los textos ilegibles que resultarían del ordenamiento lineal de las letras son en realidad idénticos al título, aportándoles este así su sentido; pero Klingelhöller es un primoroso burlón y sabe enredar la madeja poniendo pequeñas variaciones entre las letras amontonadas, mentiras exiguas pues nunca las habríamos descubierto si él no lo hubiese manifestado.

En 1994, en la galería Tinglado de Tarragona expusieron Anne y Patrick Poirier su obra escultórica Navfragis (1993), integrada por barcos de pequeño calado o chalanas en proceso de desguace, rodeadas de cables y un tubo negro por el que discurre un líquido rojo. En una de las chapas metálicas de las embarcaciones se ve todavía una enorme inscripción que singulariza y determina -aunque como enigma- el significado de la instalación. ARANDO < GRANDE reza la herrumbrosa inscripción, y debajo, bien centrada, S · S.

¹⁷"Herold's art has an existential humour; it is concerned with nothing more nor less than the possibility of creating an image-language of difference in the midst of universal difference, and thus with the form and hence the meaning of the future. According to Adorno, 'The enigma in art is the ambiguity as to whether that promise [of meaning] is real or deceptive.' As long as this ambiguity remains, herold's art of Sterbehilfe, which he has sublimated into a grand form, cannot promise an answer. But it can point us somewhere." Wilfried Dickhoff, "Members Only". Artforum, enero 1988, vol.XXVI, nº5, Nueva York, p.107-108.

¹⁸"(...) the whole image of incoherence is embodied by the totality of the form, and this is the one to which the viewer returns. The language of the form itself becomes the nonlanguage"(ibidem.).

El medio natural y el jardín.

Tras los impresionistas que salieron por primera vez a las ciudades y los campos para fijarlos -volvemos a Eco- el interior comienza a dejar de ser el lugar del arte. experiencias postreras, ya en nuestro siglo, serán comentadas. actualmente existe una corriente que necesita de esos espacios abiertos por motivos muy concretos. En primer lugar debido al aspecto propiamente perceptivo; mientras el espacio público abierto no discrimina al espectador por sus conocimientos sobre el arte expuesto, el espacio cerrado sí controla este aspecto. Esto es algo cardinal para Muntadas y por ello atiende en cada una de sus exposiciones a la recepción del público que espera que acuda, sin que suponga esto una disminución de los contenidos ofertados, ni tan siquiera una asistencia al espectador mediante estrategias que favorezcan su lectura¹⁹. Cuando realiza en Valencia su obra Stadium 8 atiende a lo que el campo de juego ha sido siempre: un microcosmos de la sociedad, desde sus clases diferenciadas en el público, hasta las estrategias de poder implícitas en el juego o las explícitas de los directivos de los clubes. Advierte además la superposición de las prácticas sociales atávicas y las actuales modificaciones.

El poeta inglés Ian Hamilton Finlay acierta a ver en un determinado momento las posibilidades de conjugar la poesía concreta (tan preocupada por el valor gráfico-plástico de las palabras y del valor de los espacios en blanco y de la que era practicante incondicional) con el paisaje dominado: el jardín. Fortalecido por un gusto y un vocabulario neoclásicos, crea en Stonypath, Escocia, un pequeño vergel poético: Little Sparta. Heredero del aliento revolucionario de 1789, en especial del pensamiento de Saint-Just, Rousseau y Michelet, su obra ha de contemplarse como un ensayo sobre el ser humano, no tanto en su acomodo social cuanto en lo individual, en la creación de un nuevo modelo de ciudadano ilustrado, conocedor de la verdad, cuya única posibilidad actual es, según Paolo Fabbri- el enigma. El enigma traspasa, sutil pero intensamente, todos los estadios de su proceso creativo²⁰. Así, al apreciar sus obras, tras contemplar la simple belleza formal, lo primero que apreciamos es que las cosas no parecen lo que en realidad son, se nos muestran abstraídas hasta el límite de lo secreto y es necesario ejercer una intensa labor de desciframiento para reconstruir el objeto velado²¹. Casi simultáneamente descubrimos un segundo enigma que nos posibilita

¹⁹Véase a este respecto el cuidadoso análisis realizado por Sylvie Amar; "Antoni Muntadas. Time for Dialogue". Art Press, nº177, febrero 1993, p.17-21 y E11-E14.

²⁰Curiosamente Dan Cameron, en su artículo sobre Ian Hamilton Finlay "The Present Order in the Disorder of Future" (Flash Art, nº139, marzo-abril 1988, p.87-89), repasa también en la reflexión del artista sobre la verdad pero, observando la ideología actual sobre el caos, el crítico incide en la presencia de una contradicción fundante, de una coexistencia de verdad y no-verdad: "Finlay's inscriptions do not take the part of a simple contradiction or affirmation; they are meant to enhance the viewer's awareness of a latent chaos concealed by civilization's protective mask, a chaos of logic in which both the truth and its opposite can coexist".

²¹Yves Abrioux comenta los caracteres de camuflaje y transplante que rigen en el jardín meridional de I.H.

intensificar la elucidación del primero: el sentido asignado por el artista en sus inscripciones y que se resumen, generalizando un poco, la ya citada transmutación del hombre indeterminado en hombre libre y autoconsciente.

Ian Hamilton Finlay, en su jardín Little Sparta coloca, junto al estanque superior, una lápida con la inscripción "See POUSSIN / Hear LORRAIN". Es el juego sinestésico puro. La charla de los pintores de la Arcadia sobre su existir, Et in Arcadia ego, ha de ser vista; la sonoridad del mar y sus puertos ha de ser escuchada en los silencios de Claudio de Lorena. "Todo el trabajo de Finlay consiste, a través de la reinversión de motivos tradicionales y la explotación del potencial metafórico de la 'rima' visual, en renovar la mirada que dirigimos al mundo: en darle una dimisión reverencial que parecía estar fuera de circulación en nuestro mundo desacralizado. Esta mirada reverencial pone en juego toda la consistencia de nuestras tradiciones culturales, pero recupera al mismo tiempo una aguda conciencia de la mortalidad y no olvida nunca la realidad de nuestra situación histórica."²². "Allí [en su obra *The Present Order*] se trata de la ejecución de una poética nietzscheana, en las antípodas de una contemplación idealista e incorpórea, ya que si en Finlay el poema sale de la página y la obra de arte sale del museo, si esta artista experimenta la necesidad de instalar sus obras/textos en un jardín o un templo (o incluso por todo el mundo, en diversos lugares públicos), es porque su trabajo debe hacer presa en nosotros para interrogarnos en nuestro ser y en nuestra cultura"²³.

Otro artista que considera indispensable para sus escrituras escultóricas el concederles un espacio natural de exhibición es Bernard Faucon. Pero ya de principio existe una diferencia formal fundamental con Finlay: mientras que en éste la obra pervive en ese medio, para Faucon la realización en espacios abiertos es un paso intermedio, efímero, para una materialización final en un registro fotográfico, lo ofrecido posteriormente en los espacios habituales de exhibición. en cuanto a los aspectos poéticos, este artista posee un tono poético más tradicional.

Michael Auping utiliza el término "pintura topográfica", de gran interés y precisión, comentando el proceso creativo de Amish Fulton²⁴. El Land art había permitido elevar al paisaje desde una condición de objeto de observación a sujeto observado; la propuestas posteriores de Long y Fulton pasan por esta experiencia ¿Pero, cuál es la "pintura

Finlay, pero lo que trasciende totalmente su magna obra es esa rica mezcla del pasado y presente de nuestra cultura que, efectivamente, existe pero desatendida: Música, Mísiles y Musas (Templo de Apolo), el efectivo y temible arco de Apolo ha sido trocado en misiles, no menos efectivos ni terribles. ("Ian Hamilton Finlay. El jardín como figura poética". *El Paseante*, nº13, 1989, p.74-87.

²²Y. Abrioux; "Ian Hamilton Finlay. El jardín como figura poética". *El Paseante*, nº13, 1989, p.74-87.

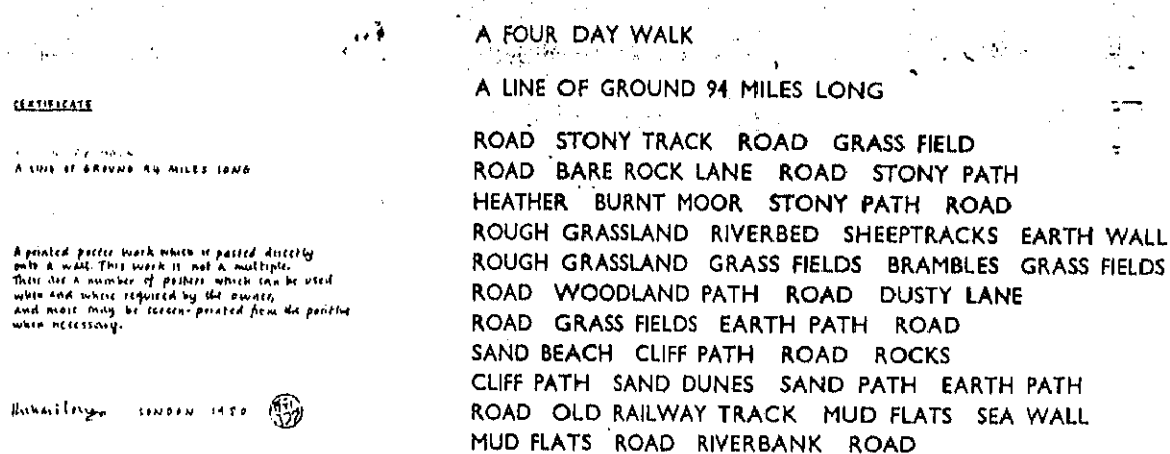
²³Y. Abrioux; "Ian Hamilton Finlay. El jardín como figura poética". *El Paseante*, nº13, 1989, p.74-87.

²⁴Michael Auping; "Notes From the Land of The Electric Light". Texto para el catálogo de la exposición itinerante de Fulton titulada *Camp Fire* (Stedelijk Van Abbemuseum. Eindhoven, 1985 [ejemplar consultado carente de paginación]).

topográfica" de Fulton? Ciertamente pudiera parecer a primera vista que su acción, pero no es así²⁵, la verdadera pintura topográfica es su doble registro fotográfico y textual²⁶ aunque con predominio del segundo.

Los signos de Long, fundan espacios sacros, cratofánicos; atravesar sus líneas, penetrar en sus dimensiones provocan al espectador un sentimiento de estar violentando un lugar sobrenatural, pero, en realidad, lo natural nos envuelve y trasciende el espacio de la galería donde se muestra la obra testimonial: los registros fotográficos y los planes previos. El signo abstracto en la naturaleza crea espacios de gran significación apoyados por la misma naturaleza, y de ella no se desprende, sino que la implanta, al ser trasladado el signo al interior de la galería o el museo; si antes era el lugar de los dioses, ahora es uno de los últimos cobijos que los hombres les permiten a los dioses.

Fig.264. R. Long. A four days walk. 1980.



²⁵Michael Auping aprecia, en sus comentarios sobre la obra de A. Fulton, la acción de caminar como forma primigenia de diálogo: "In Fulton's art, walking is presented as one of the most basic dialogues one can have with nature, a dialogue not coincidentally central to the nomadic peoples who have helped inspire his art".

²⁶"The texts that accompany his photographs relay the time, distance, and in a number of cases, the condition of walk. Time is compared to distance, which is measured in relationship to terrain and weather". Así piensa Michael Auping (op. cit.) y en esto coincide con Joshua Decter (reseña de la exposición del artista tratado en la galería John Weber de Nueva York; publicada en *Flash Art*, n°154, octubre 1990, p.156) quien una vez señalado el predominio dado a lo verbal sobre lo fotográfico lo autobiográfico de sus manifestaciones, evidenciándose un tiempo renovado, 'traído de nuevo', rememorado.

Lugares específicos.

Les Levine imputa a la publicidad una buena parte del deterioro social al crear en sus individuos un estado continuo de ansiedad. A sus grandes carteles con textos imperativos irracionales e imágenes sintéticas de gran efectividad les proporciona lugares controvertidos apropiados al medio publicitario que pretende anular. Las estaciones de metro no son para él espacios idóneos para la publicidad al infligir al usuario del transporte una sensación de incómoda opresión, y por ello no duda en emplearlas para pegar sus enormes carteles en los tabloncillos publicitarios allí radicados. La preferencia de Levine por el medio urbano se debe a las particularidades físicas que éste posee, pero en la entrevista realizada por Barry Schwabsky¹ reconoce los siguientes: el descubrimiento de la obra en la calle es casi siempre casual, rara vez se sale a ver una obra determinada, lo que supone un agradable grado de sorpresa para el paseante encontrar un elemento de plenitud estética en la vía pública; en segundo lugar el ambiente urbano, carente de neutralidad, no acoge a la obra, sino que esta ha de luchar con el irresistible acúmulo de sensaciones con igual o superior impacto visual. Para terminar Levine se coloca frente al institucionalismo de Duchamp, diciendo: "Yo no creo que ningún valor del arte deba beneficiarse del contexto. No tengo esa actitud duchampiana de considerar arte todo lo que está en una galería. El contexto no significa mucho para mí. Debe perdurar en cada situación, pero lo que hace en ambas es identificar la naturaleza de la situación con más claridad". Actúa como Muntadas, quien no renuncia a desarrollar sus instalaciones con múltiples variaciones, adaptándose específicamente al lugar donde son exhibidas, y no sólo en aspectos básicos como tamaño o distribución sino en el aporte conceptual, informativo, etc. ofrecido.

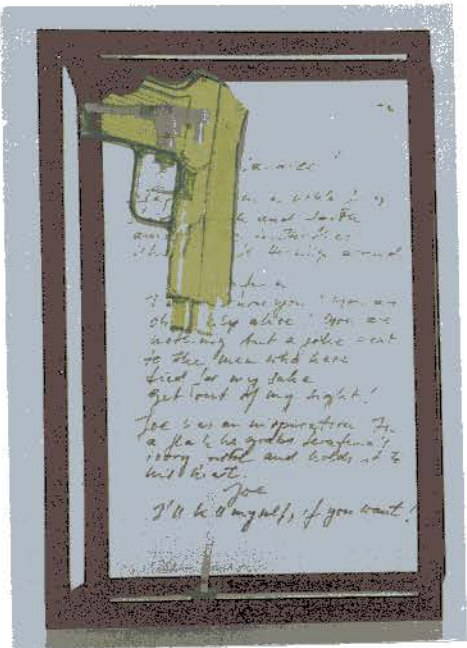
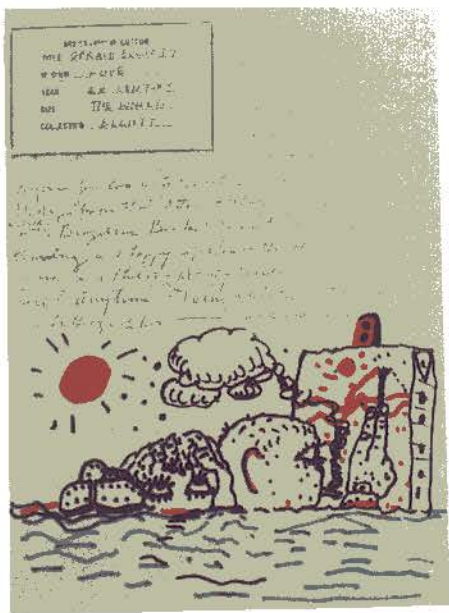
Mot. enveloppé de lettres vénéneuses. (Devient transparent). Esta obra de Meret Oppenheim, expuesta en la VII Documenta de Kassel, está formada por una peana plana de madera con el cartel del título en cobre, situado en la esquina derecha más cercana al espectador, en cuatro idiomas -francés, italiano, alemán e inglés- y firmado M.O. 1970. Pero ¿cuál es la obra que hay sobre la peana? Apenas nada. Tan sólo la cuerda que ceñiría el paquetillo de correspondencia, de ahí el "devient transparent". Las cartas envenenadas, sus frases y sus palabras contaminadas, son apiladas ordenadamente y atadas, pero tras esto son olvidadas. Se está hablando de la capacidad humana de olvidar -no se sabe si en grado consciente o inconsciente. El género epistolar es además la suma expresión de la trascendencia espacial, siendo la exhibición de cartas de artistas muy frecuentes en el arte contemporáneo. Así las de Philip Guston a Gerard Elliot (Dear Jerry; fig.265) en las que introduce sus dibujos, doble exposición de sus sentimientos hacia el destinatario. Rebeca

¹Barry Schwabsky; "Dios en el paredón. Una conversación con Les Levine". Los Cuadernos del Norte. año VIII, nº42, mayo-junio 1987, p.50-53. Trad. de Beatriz Capón.

Horn expone sus cartas añadiéndoles objetos con mayor o menor vinculación con lo narrado (fig.266).

Fig.265. Ph. Guston. Untitled. 1979.

Fig.266. R. Horn. Sin título. 1989. Gal. Erick Franck. Ginebra.



LITERATURA PLÁSTICA.

El libro en su plasticidad.

El libro ha dejado de ser exclusivo lugar de la palabra, donde la imagen sólo había tenido un papel subordinado a ella, para ser contemplado como soporte libre y por ello adecuado para las artes plásticas. Enrique López Castellón en su introducción a *Ecce homo* de Nietzsche señala la proximidad de este filósofo al encarnizamiento de la literatura por Walt Whitman cuando dice: "Esto no es un libro. Quien lo toca está tocando a un hombre"¹. Mallarmé a su vez, dijo: "(...) todo el mundo existe para concluir en un libro"².



Fig.267. Peter Bellow. Presentación presionada. 1989.

Un extraño poeta, Ben (Ben Vautier), menciona los libros por los kilogramos que pesan y no por su título, autor o contenido³; Peter Bellow en su obra *Presentación*

¹En la traducción preparada por Francisco Javier Carretero Moreno. Eds. Yericó. Col. Poesía y Prosa Popular. Madrid, 1989 (1ª ed. 1983).

²Aquí preferimos estas poéticas declaraciones, pero constatemos una extraña disensión: Breton, desconfiando de la narración y privilegiando el disfrute de la vida dice: "la vida es distinta a lo que se escribe". (Esta afirmación la documenta Lluís Álvarez en *La estética del rey Midas. Arte, sociedad, poder*. Península, Barcelona, 1992).

³En entrevista con Pierre Le Pullovër, en Saint Pancrace, diciembre 1984; publicada en castellano en el catálogo de su retrospectiva en la Sala Parpallo de la Diputación Provincial de Valencia, 1986, p.129.

presionada muestra una pequeña columna de libros apretados con una prensa de sargento que aprisiona también una botella con líquido (fig.267). Lo que están denunciando ambos es lo que en 1975 denunciará también Geoffrey Hartman⁴ "Ahora leemos y experimentamos superficialmente como si nuestro 'material de lectura' -quizá el mundo mismo- no tuviera valor inmediato, sino que hubiese sido concebido simplemente para ser conocido y almacenado. La gente, que debería ser fuente, se convierte en 'fuente de recursos' y los libros, que deberían ser fuentes, son piezas de un 'centro de recursos'. La distinción que hace De Quincey entre literatura de conocimiento y literatura de poder se viene abajo, porque todo es 'literatura secundaria' para este nuevo lector proléptico. Su vida mental es una parodia voraz de las juergas soberbias o egomaniacas del Filósofo de Hegel, el cual ya no necesita el rodeo de la experiencia real. En el principio fue la Palabra y al final será el Gran Fichero." Es en esta idea donde puede insertarse *The Gift and the Inheritance* de Allen Ruppersberg, se trata exactamente de una librería con libros de ediciones populares de los años cuarenta y cincuenta, por lo regular fracasos editoriales actualmente en saldo y que a R. Mahoney le hacen suponer que pertenecen a un bibliomaniaco, un lector excesivo-que devora sin seleccionar⁵.

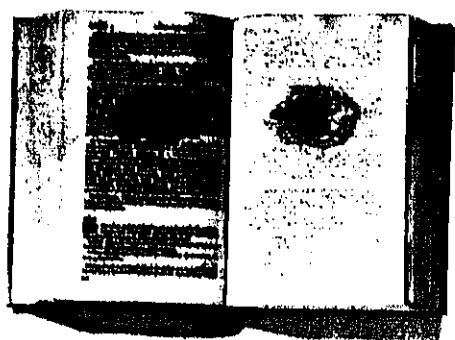


Fig.268. Hubertus Gojowczyk. Libro con dos ojos.

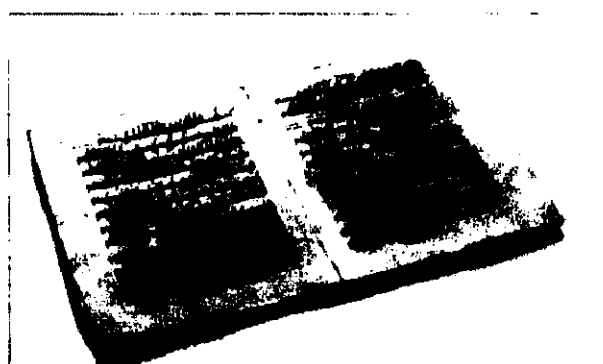


Fig.269. Hubertus Gojowczyk. Scherzo. 1973

Pudiéramos decir con Hubertus Gojowczyk (fig.268) que ya no miramos los libros, sino que somos mirados por ellos; y nuestras lecturas no pasan de ser cuadernos mal escritos, peor que el de un colegial (fig.269). o bien los dejamos olvidados sobre el sofá como el de Rosemarie Trockel (fig.270). Y también existe el libro reflexivo que se mira así mismo, como el de Rodney Graham, *Les dernières merveilles de la science* (fig.271).

⁴El destino de la lectura [1975]. Traducción al castellano en *Teoría literaria y deconstrucción*. Arco/Libros. Madrid, 1990, p.221.

⁵Robert Mahoney; comentario de la exposición de A. Ruppersberg en la gal Christine Burgin, 1990. *Flash Art*; nº153, verano 1990, p.147-148.

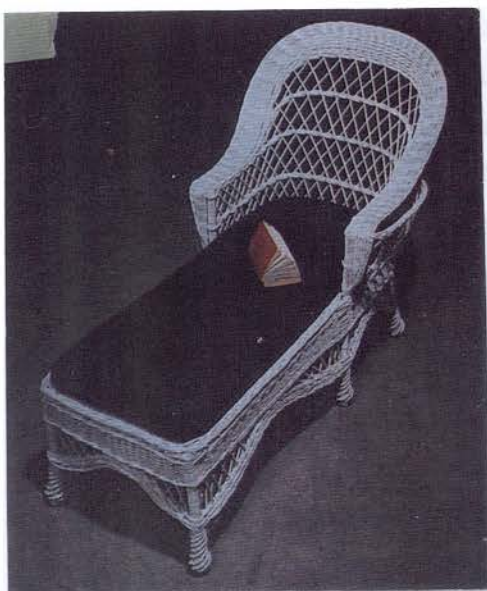


Fig.270. Rosemarie Trockel. Untitled. 1986.



Fig.271. Rodney Graham. Les dernières merveilles de la science. 1990.

Como dice Barthes, la escritura se debate entre la obligación de leerla -por otra parte imposible de evitar hoy en día- y la "jivarización" de textos, la lectura vertiginosa, reductiva e improductiva.

Mauricio Nannucci, calcula como Ben lo accesorio: contabiliza también sus frases de neón por sus longitudes; una de sus sentencias es "there's no reason to believe that art exists", y sobre ello especula Siegfried J. Schmidt⁶ con motivo de la exposición del artista en la Kunstverein de Münster (1989): "¿Significan estas frases aquello que dicen? ¿Son lo que destellan? ¿Representan conceptos, significados, cosas o simplemente luz? ¿A qué contribuye el color en los significados o en los efectos de estas frases? ¿Quizá la luz señale algo más (la luz de las modernas ciudades, el frío encanto de la alta tecnología, etc.)? ¿O es todo un simple juego, el ensueño de una cabeza incitadora?".

Annette Lemieux acumula libros en una estrecha librería vertical y la denomina Tall Tale (fig.272). Es el afán acumulativo del lector, elevado hasta lo inalcanzable y que frecuentemente la vida suele desmoronar, como Incident in the Library, de Julian Opie (fig.273).

Pero si Ben apreciaba el peso de los libros por su lastre, quizá los libros más pesados sean los tributados por Amselm Kiefer (fig.274): grandes láminas de plomo cuya escritura impresa -texturada- no es otra que la producida por el firme de su jardín, obtenida mediante la presión de su automóvil sobre las maleables planchas, unidas posteriormente con alambre hasta formar gruesos volúmenes -alrededor de doscientos- y expuestos éstos en

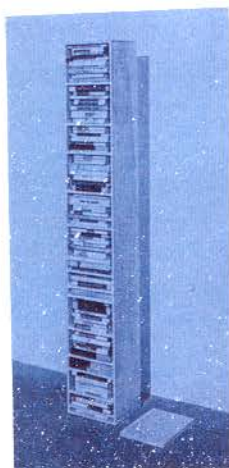
⁶S. J. Schmidt; "Mauricio Nannucci. Listening to something outside that listens within". Artefactum, n°28, Antwerpen, abril-mayo 1989, p.26-27. La traducción del párrafo citado en el texto es mía.

vitrinas también metálicas; su título, *La gran sacerdotisa* (1989) y, a modo de ordenamiento, ha colocado en las vitrinas dos carteles también de plomo: 'Euphrat' y 'Tigris', los dos grandes cursos acuáticos fundadores de la civilización que concibió una escritura realizada - como hemos visto en el capítulo correspondiente- por incisión o mediante rollos con relieves, algo de lo que, como vemos, también bebió Kiefer.

Fig.272. Annette Lemieux. *Tall Tale*. 1987.

Fig.273. Julian Opie. *Incident in the Library*.1983.

Fig.274. A. Kiefer. *La gran sacerdotisa*. 1986-1989.



Los Diarios.

"Los diarios -reflexiona el artista Ian Breakwell- consignan los acontecimientos secundarios de la vida cotidiana: a ratos banales, curiosos, tristes, eróticos, tiernos, viciosos, taimados, estúpidos, ambiguos, absurdos, tales como los observa un testigo personal". Y es que este artista mantiene un pormenorizado diario desde mediados de los sesenta, del que siempre ha resaltado su objetividad postiza⁷, como decía Mallarmé "Todo el mundo existe para concluir en un libro"⁸, o como indica la expresión popular "Habla como un libro". Así, en su diario de Cambridge titulado 120 Days, en alusión a la conocida obra sadiana, Breakwell esconde tras la apariencia de objetividad un hecho narrativo ficticio: los personajes con los que juega jamás han existido, son totalmente fruto de su inventiva; solamente una fotografía corrige parcialmente la desviación, evita abismarse en la total falsedad: es la fotografía real del artista en la segunda página del diario que comentamos. De esta obra Lewison⁹ destaca la frecuente repetición del slogan "Mantén las cosas como están", y dice de él que muestra un riguroso conservadurismo, reaccionando frente a las incognitas del futuro. Pero quizá esto no sea tanto de este modo. El mago del establecimiento atemporal del presente es On Kawara, esencialmente en sus series Date Paintings y I Read -comentadas en profundidad al tratar sobre las relaciones entre tiempo y escritura-; en sus libros, "Journals", formados por carpetas de anillas con bolsas portadocumentos en los que introduce la información de diferentes rotativos escogida diariamente, proporcionándole este soporte la posibilidad de un inventariado sin final físico¹⁰. Paralelamente agendas anuales con calendarios mensuales registran los días en los que realizó obra, los colores utilizados y la documentación que la avala. También, como ya hemos comentado antes, H. Darboven (fig.275) recurre al inventariado diario de acontecimientos; y la escritura de un número tras otro hasta el final de su vida -Sísifo contemporáneo- conforman el libro de los segundos de vida de Opalka.

⁷Jeremy Lewison en el catálogo Ian Breakwell. 120 Days and Acting (Galería Fernando Vijande. Madrid. 1983, p.7) acredita que este creador lleva muchos años suscrito al periódico sensacionalista británico Daily Mirror famoso por disfrazar de objetividad opiniones totalmente subjetivas.

⁸Citado por Ph. Sollers; La escritura y la experiencia de los límites. Pre-textos. Valencia, 1978, p. 72.

⁹Op. cit., p.14-15.

¹⁰"His books, which span a million years back in time and as many forward, extend like two dizzying lines through the written and as yet unwritten history of mankind". Olle Granath; "A Point Between Life and Death". Texto para el catálogo de la exposición On Kawara. Continuity/Discontinuity, 1963-1979. Itinerante. Moderna Museet, Stockholm, 1980. Museum Folkwang, Essen, 1981. Van Abbemuseum, Eindhoven, 1991. The National Museum of Art, Osaka, 1991. Textos de Olle Granath, Zdenek Felix, R. H. Fusch, Keinosuke Murata.

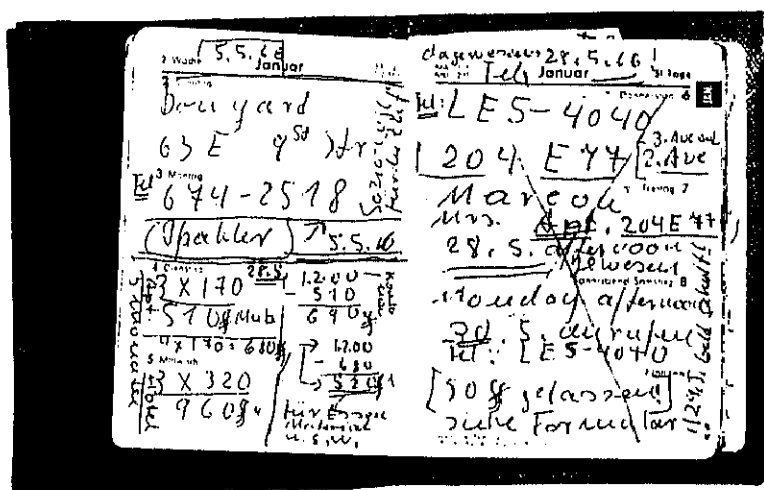


Fig.275. H. Darboven. Diario 1966.

Múltiples son los soportes utilizados por Francisco Ruíz de Infante¹¹ y en los que la palabra es una constante. La temática que recorre toda la obra expuesta en 1992 en Vitoria es la autobiografía, con ausencias, divagaciones y nostalgias. Los textos poseen un carácter privativo, pues prohíben la realización de determinadas acciones. Pero el citado crítico describe con peculiar preeminencia el libro de artista titulado Jardin d'Hiver (Jardin Blanc), en la que el autor describe su reclusión voluntaria en un invernadero durante un invierno y una primavera, siendo una descripción de la derrota del hombre por la temporalidad, pero a sabiendas de que en toda pérdida siempre existe una ganancia de lo vivido, como en toda extinción.

Ilya Kabakov recurre también al libro; entre 1972 y 1975 elabora diez álbumes de los que afloran diez personalidades distintas, ficticias, siempre individuos marginales, privacidad obscuramente expuesta que se intensifica al estar realizada en escritura manual -la caligrafía se hace en la actualidad también marginal al ser sustituida progresivamente por la escritura mecánica y electrónica; sólo se redactan a mano textos para uno mismo o para las más íntimas amistades-. Aquí la incongruencia se exagera hasta el límite como figura expresiva: lo íntimo expuesto, violado mediante una escritura también íntima. Los temas de los álbumes nos interesan en este capítulo secundariamente -ya fueron tratados al hablar de escritura caligráfica-, nos seduce sobre todo cómo es expuesto el libro: se separan las hojas de cada libro, hoja por hoja, y se exponen enmarcadas formando densos polípticos en las paredes de la galería -respetando la unidad de cada volumen-.

Pero el libro desmembrado es ya un lugar común; no es este un método de exhibición esporádico, se da con harta frecuencia; de ello dan fe las exposiciones de Hanne Darboven, por ejemplo. ¿No puede ser visto este procedimiento expositivo como la recuperación del libro para la bidimensionalidad expositiva de la pintura y el dibujo? Tal es

¹¹En el presente comentario nos atenemos a los datos aportados por Francisco Javier San Martín en su estimación de la muestra de esta artista en la Sala América de Vitoria, publicada en Lapiz, nº89, octubre 1992, p.77-78.

el caso de Paolini en su obra *Del Bello Inteligibile* (1978-81): formalmente se trata de 28 cuadros conteniendo cada uno 12 páginas impresas de un libro, colocadas ordenadamente en el centro de cada cuadro, y bajo éstas un breve texto del artista escrito a lápiz, frecuentemente dos palabras que resumen con mayor o menor fidelidad el texto o la impresión que su lectura le ha causado al artista unidas por un signo +. Pero existe otra ordenación posterior, otra estructura de nivel superior: esos 28 cuadros se disponen sobre el muro conformando el borde de un amplio rectángulo vacío, proporcionando una lectura circular pero dificultosa. Sobre ello habla el propio artista en su presentación en el catálogo de la VII Documenta de Kassel: "All of my work revolves around a diaphragm implicit in the image -like an ideal mirror that reflects and reveals the appearances which constitute it. [...] The aim of this artifice is to give rise to a kind of paradoxical objectiveness, by introducing into present, into the moment of perception a temporal incompatibility, thus imposing a kind of circular reading rather than a direct one, which would rob the vision of its value as evidence". Pero el sumum del libro desmembrado lo ofrecerá Tim Ulrich en 1960, su *Sopa de letras (poesía total)* (fig.276).

Fig.276. Tim Ulrich. *Sopa de letras (poesía total)*. 1960.



Bertrand Lavier, especialista en enmascarar bajo espesas pinceladas los elementos si bien comunes con un cierto aire de prestigio social (así una nevera enjalbegada en toda su superficie excepto su marca, comercial que le da título, "Westinghouse" o un piano Gabriel Gaveau pastosamente ennegrecido del que también respeta su anagrama) realiza en 1983 su *London Sculpture*; sobre una peana alta pintada con densos brochazos blancos hay un sencillo atril de alambre que sostiene un libro -¿real o ficticio?, nos preguntamos- pintadas sus tapas con trazos tan espesos como los de la peana, en un azul próximo al International Klein Blue, respetándose las letras doradas de la portada que dicen: "Knoligh Art Series / Vol III / LONDON / SCULPTURE / F. P. Brown. A.R.C." La función, cercana a la censura, ejercida sobre los objetos por Lavier se detiene ante aquello que lo distingue y le

da carácter. El libro totalmente oculto carecería de las oportunas referencias intelectuales sería 'nombre común', concepto materializado bajo mínimos. Y el carácter respetado por Lavier es la escritura que ostenta el objeto -la distinción del nombrar se espone aquí doblemente- Pero la pintura aplicada groseramente tiene también su importancia y, así, en el catálogo de la documenta de Kassel de 1982, coloca para representar su obra un prospecto publicitario de pintura acrílica Liquitex, en el que se elogian las ventajas cualitativas del producto, y que posiblemente es su marca de pinturas de confianza.

Barbara Bloom diseña en el año 1990 una estantería de 30 x 120 x 30 cm. en la que coloca 38 volúmenes encuadernados uniformemente: con el título dorado en el lomo y, en la zona inferior de éste, el retrato de perfil de la artista también dorado. Titula la obra como *L'Œuvre complète* de Barbara Bloom.

La biblioteca.

Dice de la Biblioteca Anna Poca¹² que es la imagen que mejor define esta experiencia contemporánea de la verdad que nos es más propia y por ello aparece ante la 'comunidad sin nombre' de los pensadores como estructura última de nuestra tradición: "con la Biblioteca se pone claramente de manifiesto la estricta proximidad del pensamiento y del silencio de la escritura, pero sus problemas no han hecho sino comenzar, porque cuando menos y en primer lugar establecer su cuerpo canónico exige el gesto siempre repetido de la mirada hacia atrás y cuando el mirar atrás no es sino transgresión, riesgo, suspensión del juicio, peligro mortal, locura". Poca se refiere aquí a esa Biblioteca Ideal que todos soñamos, donde, como en el abrigo del hombre feliz, siempre que se dirija hacia ella la mano aparezca un sólo libro, pero siempre el libro deseado.

Resulta esclarecedor que la pareja de fotógrafos Clegg & Guttman, tras realizar desde mediados de los ochenta una reflexión muy concreta sobre el hombre y su categoría social, recurran en los primeros noventa a fotografiar bibliotecas -visiones frontales de estantes repletos de libros en bibliotecas privadas y públicas (a destacar las realizadas sección por sección en una biblioteca de Nueva Jersey), en escalas cercanas al 1:1 lo que permite ver perfectamente el título del lomo de los libros y su sistema de clasificación decimal-; emitiendo una imagen definitoria del hombre: a través de sus libros se define a su usuario o usuarios¹³. Lectura y vida parecen suplementarse por sus necesidades de plenitud

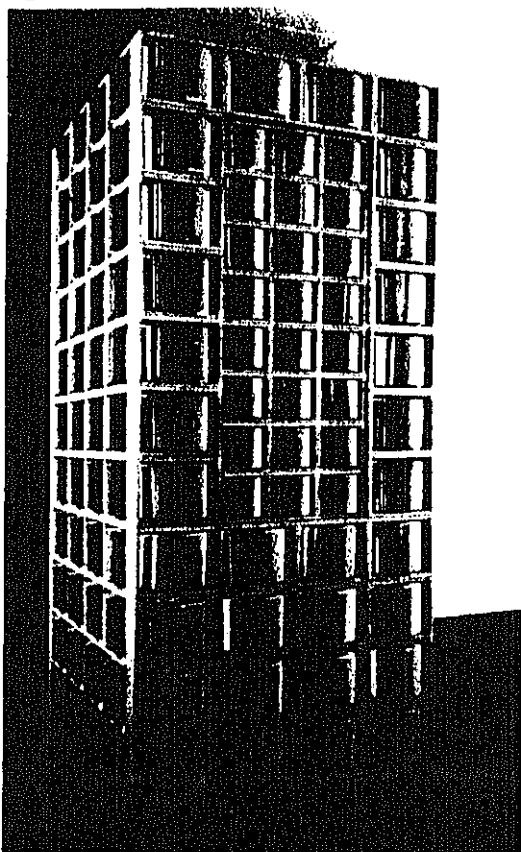
¹²En la introducción a la edición española del libro de Maurice Blanchot *El espacio literario* (Paidós, Barcelona, 1992)

¹³Para Régis Durand ("Clegg & Guttman, ou les relations extérieures de l'art". *Rev. Art Press*, nº161, septiembre 1991, p.21-25) las bibliotecas "deviennent en quelque sorte un nouveau type de 'sculpture', tout comme la bibliothèque, en cessant d'être un simple lieu de lecture et de travail, est devenue une sorte de 'sculpture sociale', un espace où se jouent toutes sortes d'interactions et de représentations." Como vemos la biblioteca se hace también lugar de manifestación de lo social: guetos del saber, espacios deteriorados o incluso abandonados ...; cada tipo de uso/olvido define a sus usuarios.

y realidad¹⁴. Además, el significante plástico empleado por Clegg & Guttman -tanto en los retratos de grupo como en las bibliotecas- desarrollan una crítica social aséptica, libre de determinaciones ideológico-políticas concretas.

Svetlana Kopynstiansky (fig.277) construye bibliotecas de silencio, formadas siempre por el mismo libro repetido. Es un elogio al libro que nos deja buen sabor; al libro de nuestra vida, eternamente manejado. Agotarse en la lectura y en la múltiple relectura. Es la materialización efectiva de la biblioteca como espacio de los sustitutos del deseo, en palabras de Barthes¹⁵.

Fig.277. S. Kopynstiansky. The Library. 1990.



El archivo.

En 1955 Marcel Duchamp decide llevar un registro preciso de los cambios de propietario que sufren sus obras. Así, en seis cartulinas, inserta las etiquetas informativas que son mostradas al lado de sus obras, documentándolas; en ellas escribe el título, la técnica, el lugar y la fecha de realización y por último el propietario de la misma, sea éste

¹⁴Dice Régis Durand en el artículo sobre estos dos artistas antes citado: "La lecture comme le reste de nos activités, ne peut exister dans un vide, elle aussi a des liens avec la réalité, des conséquences, un poids de responsabilité."

¹⁵R. Barthes; El susurro del lenguaje. Paidós. Barcelona. 1987, p.43.

privado o público, posteriormente añadirá una estrecha etiqueta escrita de su propia mano con la fecha de la permuta y el nombre del nuevo propietario o colección.

Mesas, ficheros, cuadros y gráficos son los soportes artísticos, privilegiadamente significativos, utilizados por Loren Calaway, artista californiana cuya obra adquiere reconocimiento internacional al ser escogida para la VII Documenta de Kassel. En el catálogo de esta exposición se comentan sus rasgos tremendamente fríos, justificados por el manejo de conceptos de mensurabilidad y precisión. La reflexión fundamental de su obra es la conciencia de veracidad, aunque ella misma dice, en el catálogo de la citada exposición, que es un concepto como otro cualquiera; evidentemente una estética fría de exposición para una disciplina supuestamente fría, como es la investigación de datos, parece esencial.

Un archivo privilegiado del arte son los catálogos, y como rarezas en este soporte documental podemos comentar los trabajos del comisario dilecto del arte conceptual Seth Siegelaub quien en noviembre de 1968 edita un catálogo de Douglas Huebler sin que exista su correspondiente exposición; pero al año siguiente, en enero, realiza una exposición colectiva con Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner y que es pensada como apoyo o guía del catálogo¹⁶.

¹⁶Los datos han sido obtenidos de Didier Arnaudet, en la referencia a la exposición de Huebler en el Frac Limousin, Limoges (10 diciembre 1992 - 15 marzo 1993). Art Press, nº177, abril 1993, p. 84.

EL INFLUJO DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.

"La información es directamente proporcional
a la imprevisión, y por tanto, a la entropía"
(A. Moles)

Ya Nietzsche en su época, según nos señala Hector Subirats¹, denunciaba la derrota de la cultura por el Estado al ofrecer una reducción de la misma, un sucedáneo empobrecido y empobrecedor. La elitización parece ser, para Nietzsche, un rasgo intrínseco a la verdadera cultura. Actualmente la cultura pasa por los medios de comunicación, por sus estructuras, códigos y percepciones, y es por ello que la citada idea de Nietzsche es susceptible de ser aplicada hoy en día sobre los medios de comunicación -de alguna manera intervenidos por el estado o delegando éste su poder en grandes corporaciones privadas²-; por lo regular las críticas a los medios son formuladas con una enriquecedora mezcla de severidad y afecto. Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* ve en el cine la igualación de las velocidades de la reproducción plástica y del lenguaje hablado, pero al tiempo constataba que se perdía la singularidad del hecho plástico y también, y esto es más importante aquí, la pertinencia de una contemplación detenida pues "Apenas lo hemos registrado con los ojos ya ha cambiado. No es posible fijarlo"³; o como decía Duhamel, en cita del mismo Benjamin, en la misma obra,

¹Hector Subirats; *El escepticismo feliz*. Mondadori. Madrid, p.81y ss.

"La nueva industria tiene necesidad de 'pequeños cuadros' lo mismo que de obreros calificados que sepan leer y escribir y contar, y de proveerla de ellos se encargará la escuela primaria obligatoria. Todo ello permite el surgimiento de las formas modernas de difusión de la cultura: la prensa de gran tirada, los escritos de divulgación, los folletines, las novelas por entregas ... Nietzsche, que advierte todo esto con una singular penetración, arremete contra el periodismo y el conformismo masculino, contra la cultura 'degradada', sojuzgada, avasallada, contra la docilidad de la universidad que provee de funcionarios al Estado [...] de esclavos competentes a la industria y que convierte a los profesores en algo así como 'nodrizas de rango superior' para ilotas semiletrados doblemente alienados" (p.85).

²En este sentido han de ser resaltadas las investigaciones de Ramón Zallo a las que responde su pequeño ensayo "Aproximación a la cultura-mundo de los 90". *Telos*, nº38, junio-agosto 1994, Editorial, p.7-8. Resulta curioso que, aun evaluando las facetas nocivas de concentración de capitales privados en el área de la cultura y los medios de comunicación, sabe contemplar, asimismo, sus aspectos netamente positivos. Así considera factible que ello produzca un reparto equitativo del poder en la sociedad, materializado en pluralismo y democracia, tanto a nivel nacional como en la mejora sustancial de las jerarquías internacionales. Y en ello es coincidente con una idea vigente en la actualidad que considera que el Estado dueño de información y poder (conocido como Estado Providencia) es una fórmula exclusiva de países subdesarrollados; véase al respecto el artículo de Eduardo A. Vizer, "Ante el desafío de la cultura tecnológica. El camino de los países subdesarrollados". *Telos*, nº37, marzo-mayo 1994, p.113-126. Pero todavía podemos añadir algo más, el comunicólogo francés Yves Barel -citado por J.L. Piñuel Raigada y J.A. Gaitán Moya ("De la vida a la sociedad, de la sociedad a la cultura. De las Ciencias de la Naturaleza a la Teoría de la Comunicación". *Telos*, nº33, marzo-mayo 1993, p.65-79)- percibe que los medios de comunicación se están convirtiendo progresivamente en sustitutos de las mas inveteradas instituciones sociales (partidos políticos, familia, iglesia, educación, ...) ahora en quiebra.

³W. Benjamin; *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Madrid. 1987, p.19.

"Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mi pensamiento"⁴. Artistas tan diferentes como Les Levine, Richard Prince o Mike Kelly, cuyas producciones comentaremos se insertan en esta esperanzada opción pero rechazan la elitización propugnada por el autor de La voluntad de poder, pues consideran que la calidad no está reñida con la popularización.

Críticas a los medios de comunicación.

Les Levine considera al comunicólogo como una mezcla de tres operaciones: "¡es el semiótico y el moralista, una especie de Roland Barthes y de La Bruyère confundidos con una onza de Woody Allen!" y a sí mismo, por utilizar artísticamente unos medios prestados, se define como "escultor de los medios de comunicación"⁵. No son más que manifestaciones de un desmitificador -de alguien que quiere dejar en su verdadero lugar unos medios de comunicación deificados en un círculo vicioso tiránico: mitificados por quienes los sufren y manipulados por el poder- y para ello despliega una efectiva ironía tanto en las imágenes producidas como en los textos con que las acompaña⁶. Lo que pretenden enunciar la mayoría de los artistas que reflexionan o utilizan las estrategias de los medios de comunicación es exactamente lo mismo que nos aconseja E. Lledó: "constituir un fondo personal que pueda oponerse a la inundación y ahogo de tantos mensajes, la mayor parte de ellos vacíos".

Geoffrey Hartmann certifica la cruel paradoja de Spengler y sus epígonos quienes creen en la posibilidad de una mejora cualitativa de los medios de comunicación, al tiempo que parece demostrarse claramente que estos instrumentos, por los que actualmente son enseñadas la lectura y la escritura, contribuyen con su fácil y monótona verborrea a la decadencia de la palabra y como éstos mismos, al multiplicarse y adueñarse de nuestro tiempo vital, debilitan hasta casi anular nuestros procesos comunicativos interpersonales directos⁷. En el mismo sentido, defendiendo con vehemencia la oralidad frente a la escritura, W. J. Ong considera que nuestra cultura está fuertemente atada al lastre de la

⁴Op. cit., p.51. La cita de Duhamel procede de su libro *Scenes de la vie future*. París. 1930, p.52.

⁵Ambas manifestaciones han sido obtenidas del catálogo Les Levine: *Oeuvres 1988-1989*, realizado con motivo de su exposición en la galería Montaigne de París (3 febrero - 28 marzo 1990), más concretamente de la introducción a la misma de Loïc Malle titulada "Avant-propos".

⁶Levine pretende una revisión cualitativa de los medios de comunicación hasta elevarlo al rango de objeto artístico; espera que algún día no exista diferencia alguna entre arte y medios de comunicación: "Levine involved himself in such a way with the mass media that the distinction between the terms 'media' and 'art' became vague in extreme." (Marja Bosma. Comentario de su obra en el catálogo *nachtregels*). Por su parte ha adoptado la estética de los media como estrategia acogedora y así lo confiesa a Marja Bosma: "Media are my materials. (...) I want to consider media as a natural resource and to mold media the way others would mold matter. (...)".

⁷Geoffrey Hartman; *El destino de la lectura*. En AA. VV.; *Teoría literaria y deconstrucción*. Arco/Libro. Madrid. 1990, p.219.

escritura, especialmente por sus valores visuales, en los que todo parece adquirir validez⁸; al mismo tiempo aprovecha para denunciar la progresiva pérdida de control del autor hacia sus lectores⁹.

La gente de los medios de comunicación piensa en la tecnología que sustenta sus realizaciones como una herramienta neutra que aporta eficiencia, economía y rapidez; pero parecen olvidar que tales sistemas -como nuevo Midas contemporáneo- también cambian la naturaleza de lo que tocan. Los nuevos canales de comunicación modifican y subvierten la imagen auténtica. Se produce así una modificación de lo real en múltiples campos, la escala de los hechos que se informan, la modificación de los puntos de vista y de las realidades enunciadas, la destrucción de referencias temporales reales, ... Durante la realización de esta tesis, especialmente en la etapa de la primera impresión en papel, descubrimos que el hilo argumental es muy diferente si se ve en pantalla a si es visto sobre papel. Entre los primeros en corroborar los cambios que la tecnología ejerce sobre los mensajes está Walter J. Ong quien realiza comparaciones entre la época histórica manuscrita, la fase de los libros impresos y la fase del texto electrónico. Adam Hodgkin¹⁰ juzga que existe una interrelación entre lenguaje escrito y las computadoras. La interrelación se da en los tres estados, el de composición o escritura, en el de reproducción y publicación y en el de consumo o lectura. Sin embargo Ong se siente optimista: "Our new seneitivity to the media has brought with it a growing sense of the word as word, which is to say of the word as sound. As yet, however, this sense is not very well worked out"¹¹.

Además no hay espacios de verdad concretos, todo parece insertarse en la simulación, y así lo constata Enrique Guinsberg¹² cuando señala: "(...) puede haber (o hay) tanta ficción en un noticiero como realidad en una novela o en un programa de diversiones". Una crítica contundente a los medios de comunicación, en especial a los periódicos, y coincidente en sentido con la de Guinsberg, la ejerce G. Steiner al señalar que "confunden lo

⁸"Our new sensitivity to the media has brought with it a growing sense of the word a word, which is to say of the word as sound. As yet, however, this sense is not very well worked out." [...] "For present-day man the word is intimately associated with writing and thus with visually accessible permanence". "We are the most abject prisoners of the literature culture in which we are matured. Even with the greatest effort, contemporary man finds it exceedingly difficult, and in many instances quite impossible, to sense what the spoken word actually is. He feels it as a modification of something which normally is or ough to be written". (W. J. Ong; *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and religious History*. Univ. of Minnesota Press. Minneapolis, 1981, p.18 y 19 respect.).

⁹"The author never knew his contemporary readers any how, except for perhaps an infinitesimal fraction of them, any more than he knew his posthumous readers". (W. J. Ong; *Interfaces of the Word*. Cornell Univ. Press. Londres. 1977, p.280-281).

¹⁰"New technologies in printing and publishing. The present f the written word". Publicado por Gerd Baumann (Ed.) en *The Written Word. Literacy in Transition*. Clarendon Press. Oxford.1986.

¹¹Ong. *The Presence of the Word*. Univ. of Minnesota Press. minneapolis. 1991, p.18.

¹²"Psiquis y sociedad. La manipulación del sentido en la publicidad y en los medios masivos". *Telos*, nº29, marzo-mayo 1992, p.9-10.

trascendente y lo superfluo y mudan sus intereses al ritmo de la fecha"¹³. Este pensador emite una acerada crítica a los medios de comunicación en general, a los que acusa de producir masas de analfabetos a los que sólo se les puede comunicar "verdades a medias, simplificaciones groseras o trivialidades"; igualmente, en el lenguaje ha producido una idéntica merma de su poder significativo¹⁴. Para Lledó, también pesimista frente a los valores que prometen los medios de comunicación, nos advierte que "nos proyectan a un mundo irreal, fabricado por otros para nuestra distracción o nuestra alienación" (...) "sobre todo si pensamos que esos medios son los verdaderos educadores del mundo y los prometedores de nuevos valores". Subraya que el mundo de las imágenes actual puede atentar -al sustituir la realidad palpable por la realidad virtual- contra "el sistema de resonancias que ha creado el lenguaje"¹⁵. Tras McLuhan la denuncia de la escisión entre cultura y comunicación se prodiga, pero Steiner descubre en él una faceta recóndita, tan sólo evidenciada en la metodología de redacción utilizada para *La Galaxia Gutenberg*, y que necesitaba ser enunciada: la persistencia de la lectura frente a las amenazas que sufre¹⁶. Observando asimismo que los estadios iniciales de la "Galaxia Gutenberg" pueden ser entendidos como el "sueño de Newton" del que habló Blake, una fase en la que la imprenta domina al hombre hasta objetivarlo y fragmentarlo; la denuncia se produce, según el mismo investigador, especialmente en el arte y cita como ejemplos palmarios a Klee y Kafka¹⁷. Al hombre actual estos medios de comunicación le tatúan en su cuerpo -como en el conocido cuento de Kafka- lo que se espera de él; en palabras de Emilio Lledó¹⁸, "Se le indica lo que ha de creer, lo que debe aprobar o desaprobar, lo que debe hacer o evitar. Si no se le pone

¹³ Señalado por Agustín Jiménez; "Steiner en Bizancio". *El País*, 30 junio 1991, suplemento Libros nº298. Reseña la inminente aparición de la traducción castellana de *Presencias reales*.

¹⁴ Es esa enorme influencia de los medios de comunicación la que hace a Giacomo Marramao sugerir la posibilidad de una innovación irreversible del lenguaje por influencia de aquellos: "(...) las tecnologías de la comunicación han alterado e innovado los códigos lingüísticos que utilizamos" (Entrevista de G. Marramao con Juan Arias; *El País*, 1 agosto 1992, suplemento cultural Babelia, nº42). Steiner considera que el lenguaje ha sido "gastado por un largo uso. Y los imperativos de la cultura y la comunicación de masas le han obligado a desempeñar papeles cada vez más grotescos.", "La toma del poder político y económico por los semicultos ha traído consigo una reducción de la riqueza y de la dignidad del idioma". "Cuando a un estudio sobre la lluvia radioactiva se le puede dar el título de 'Operación insolación', el lenguaje de una comunidad ha llegado a un estado peligroso". En la misma dirección se expresa Emilio Lledó cuando nos dice: "Hay informaciones en los medios que aniquilan, que matan, que no crean diálogo; es el cultivo del pensamiento incoherente. (...) supeditados al flash de las imágenes, vivimos el enorme peligro de que el pensamiento no sea coherente, que sea epidérmico, y puramente inconsciente. Los medios de comunicación tienen gran responsabilidad ante esto. La defensa sería la lectura, el cultivo del pensamiento abstracto." (Emilio Lledó; *El silencio de la escritura*).

¹⁵ *El silencio de la escritura*, p.11

¹⁶ *Lenguaje y silencio*. Gedisa. México, 1990, p.238. Ensayo titulado "Leer a Marshall McLuhan" (1963).

¹⁷ Véase "Leer a Marshall McLuhan" (1962), recogido en *Lenguaje y silencio*. Gedisa. México, 1990, p.239-240.

¹⁸ *Lenguaje e historia*. Ariel. Barcelona. 1978, p.36.

en guardia, se transforma en un verdadero robot manipulado por signos, pasivo en sus creencias, sus valoraciones, sus actividades."

Pero las pretensiones de Levine citadas al inicio de este apartado no acaban ahí, intenta además aprovechar esos medios de comunicación, higienizados por su mano, para promover "un arte público en el propio sentido del término". Como veremos más adelante al tratar los medios informáticos, cuando el receptor no sólo se limite a dar una respuesta final, sino que pueda también actuar directamente en el mensaje, se garantizará una mejora de los aspectos informativos en detrimento de las posibilidades de dirigismo y manipulación¹⁹. Idéntica purga a los medios de comunicación pretende el artista canadiense de origen oriental Ken Lum, quien encuentra motivos para comenzar a realizar sus 'language paintings' mientras viaja en el metro de Colonia y contempla los carteles publicitarios, para él indescifrables, y acude a su mente la posibilidad de realizar textos sin significado, lo que él mismo denomina galimatías (gibberish): "Not being able to read or speak German, they struck me funny, in the sense I was very familiar with them, their form. Whatever message was being conveyed was conveyed with great force, obviously a hard sell. It occurred to me that that effect was like Dada. What I wanted to do behind the language paintings was to displace that very aggressive, usually commercial surface of the sign board. Displace that in the direction of gibberish, or irrational, nonsensical language. In so doing, I hope to show something, not only of the expansiveness of language, but its very real limitations".

Alfredo Jaar también muestra en su obra -aunque en segundo plano- una sutil reprobación hacia unos medios de masas que no sólo deforman la realidad (él en sus obras, combatiéndolos con sus mismas armas, en cruel metáfora, suele mostrar sus imágenes vueltas del revés, hacia la pared, fragmentadas, ... utilizando simples pero efectivos métodos para entorpecer la lectura normal de la imagen) sino que, para mayor desprecio, ignoran la incidencia real de sus mensajes en el público, conformándose exclusivamente con los datos de medición de audiencia. Emilio Lledó tratando de sacarnos de la ignorancia lo ejemplifica con un caso concreto, un hecho bélico reciente: "No nos debemos dejar engañar por las interpretaciones presentes en determinados hechos pasados. Por ejemplo, hubo una mala información sobre la guerra del Golfo, que fue una desnoticia, como si no se quisiera llegar a tocar los problemas más verdaderos. Hay que recordar estas manipulaciones. Y de nuevo se evoca el mito de la caverna."²⁰

¹⁹Se configurará así un "consumidor soberano", en palabras de Armand Mattelart: "El consumidor representa, en la visión neoliberal de la edificación de la economía y de la sociedad global, una pieza central del dispositivo de legitimación. No se trata de un consumidor cualquiera, sino de un consumidor soberano en su poder de elegir en un mercado libre". ("Nuevos horizontes de la comunicación. El retorno de la cultura". Telos, nº37, marzo-mayo 1994, p.17-25).

²⁰Emilio Lledó, El silencio de la escritura.



Fig.278. Jeff Koons. I could go for d;something Gordon's. 1986

Fig.279. Rosemarie Trockel. Columna de anuncios. Glasgow. 1990

Pero la ironía de Jeff Koons (fig.278) deshace toda posibilidad propagandística cuando nos ofrece, para contemplarlo estéticamente, un cartel publicitario de una importante marca de ginebra. O en el caso de Rosemarie Trockel al colocar en el St. Enoch's Center de Glasgow una columna paródica con imágenes misteriosas, un hombre gordo en camiseta con un texto en su barriga, unos pies en los que puede apreciarse por su colocación que el sujeto está descansando, alguien dando un cabezazo a un balón,... y textos como "profane existence" (fig.279). Gillo Dorfles en *Símbolo, comunicación y consumo* señalaba modificaciones en los rituales de presentación de objetos que quiebran aspectos cruciales de nuestra cultura, así, el uso de música clásica de primer orden como relleno de anuncios publicitarios de escaso valor estético en sí y con dudosa calidad de lo publicitado. A este respecto podemos recordar como la antropóloga Mary Douglas consideraba la modificación de lo higiénico a lo sucio en el mismo objeto dependiendo del

lugar donde se encuentre ubicado; así ropa interior usada recogida para su lavado en su correspondiente canasta produce una sensación de orden e higiene, mientras que la misma ropa interior recién lavada abandonada sobre la mesa del salón posee una impresión de suciedad. Igualmente, Dorfles comenta el escaso respeto de nuestra cultura por las ajenas cuando colocamos un ídolo polinesio como adorno en un local nocturno o una representación de Buda con pisapeles. Las citadas obras de Koons y Trockel son unos ejemplos de las medidas correctivas que el arte está tomando ante esta situación.

Publicidad.

Con una aversión heideggeriana de la tecnología, de amplia base, Marcuse analiza también las relaciones entre propaganda y publicidad y cómo el poder integra de manera encubierta su potencial sobre las masas. Lamberto Pignotti nos ofrece en su texto *Nuevos signos*²¹ una historia de la publicidad y de su concepción cambiante desde su invención. Desde el "Hasta Dios necesita campanas" de Lamartine, pasando por las sucesivas asimilaciones a otros conceptos y de los que se hizo necesaria diferenciarla; muchos de estos conceptos a los que se asimilaba se nos hace hoy en día muy difícil ver la posible relación, pero Giovanni Sartori hubo de diferenciar entre educación y propaganda e Ignacio Weiss ofrece la desigualdad entre publicidad (propone una satisfacción económica), propaganda (supone un mensaje político frente a otros) e ideología (convence al adepto de la bondad del orden social al que pertenece). En la parte histórica de la tesis hemos mencionado las primeras experiencias del artista con la imagen publicitaria, copiándola y adoptando los hallazgos que pudiera experimentar. Así Ferdinand Leger confirma su influencia de los medios de comunicación en el color puro y plano de sus obras, diciendo: "Después de la guerra, en 1919, compuse *La ciudad* exclusivamente con colores puros y planos. Técnicamente el cuadro fue una revolución plástica. Se puede conseguir profundidad y dinamismo sin modelado o claroscuro. Fue la publicidad la que primero llegó a esta conclusión. Los tonos puros de azules, rojos y amarillos saltan de este cuadro e invaden carteles y escaparates, señales de tráfico y semáforos. El color se había liberado. Era una realidad por derecho propio. tenía una nueva actividad, completamente independiente de los objetos que, hasta entonces, lo habían contenido y soportado"²².

Una de las partes inherentes al desarrollo de los medios de comunicación en la dirección comercial valorativa es la publicidad; una materia que en los últimos años ha sufrido una mutación degenerativa en sus efectos sobre los consumidores y es constatada, entre otros, por Jürgen Habermas -un pensador que ha estudiado detenidamente cómo el interés forma parte de las motivaciones del conocimiento y de todos los aspectos de nuestra

²¹ Fernando Torres Ed. Valencia. 1974, p.167-170

²² Werner Schmalenbach: *Fernand Leger*. Julio Ollero Ed. Madrid. Trad. de Luis Soldevilla Ribelles.

cultura-; este filósofo considera que la publicidad ha eliminado de sí misma uno de sus valores fundamentales: el de aportar al usuario el más alto grado de autonomía de elección. "Aquello que me deslumbra es lo que mejor puede complementarme como sujeto", éste es para Juan Miguel Company Ramón y Mariza Pérez Juliá²³ el slogan que, más o menos conscientemente, parece motivar a todo consumidor, coincidiendo en su denuncia revisionista con la afirmación de Jenny Holzer en una de sus obras: "Protégeme de lo que quiero" (fig.280); y para el citadopublicista, su palabra se hace tan efectiva que parece adquirir aquella categoría perdida de lo metafísico: dice de ella Eulalio Ferrer que es "la que transforma la cosa en imagen; lo sensible en creíble; lo creíble en acción; lo literal en alegórico; la expresión en frase; la frase en aguijón"²⁴. Para Habermas la publicidad ha sido elevada al trono del poder, sometiendo la opinión y privilegiando el dirigismo; embobada en su supremo estatus se limitó a corresponder mínimamente a la sociedad para complacer los mínimos que ésta le exigía.



Fig.280. J. Holzer. Protect me from what I want (Survival series). San Francisco. 1987. Gal. Barbara Gladstone. New York.

²³"Noli me tangere. La construcción del objeto de deseo en el papel del spot publicitario". Telos, suplemento/separata al nº33, marzo-mayo 1993, p.31-36.

²⁴Citado por Antonio Caro en su reseña de las últimas apariciones bibliográfica sobre publicidad, "Algo se mueve en la bibliografía publicitaria española" (Telos, nº41, p.147-152, sección Libros); el libro de E. Ferrer es El lenguaje de la publicidad. F.C.E. México. 1994.

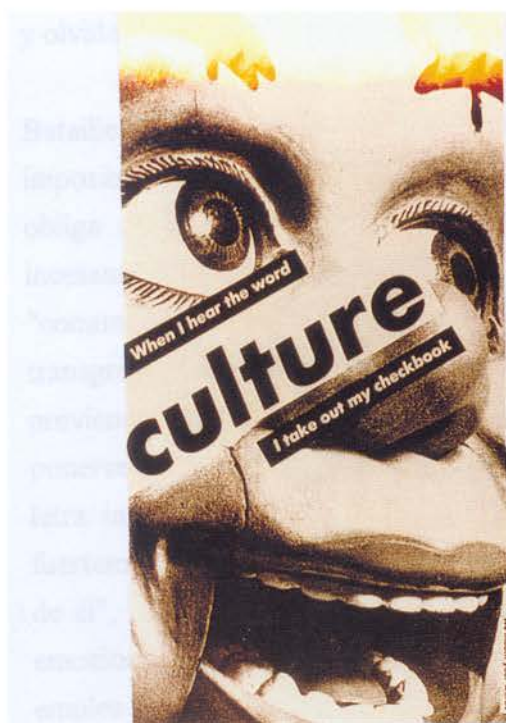


Fig. 281. Bárbara Kruger. Culture (Endangered Species).



Fig. 282. F. García Sevilla. Muca 23. 1984.

Pero el consumidor más actual parece haberse vacunado ya contra la desvirtuación de la realidad por los medios de masas, así lo ha comprobado Armand Mattelart quien se atreve a considerar pasados "los años del florecimiento publicitario", que cogieron de improviso al cliente-consumidor pero que, tras la desilusión por lo incumplido, exige como autodefensa veracidad y utilidad. Y apostilla: "Cada vez más disciplinas, más y más personas observan los hechos y los gestos de los consumidores con fines estratégicos en un contexto donde la publicidad se reconoce cada vez más como inscrita en una cultura y, por tanto, apelando a herramientas de análisis que le corresponden"²⁵; es decir que los comunicólogos y publicistas han sabido contemplar la desconfianza hacia los medios y han actuado en consecuencia, evitando una sobreinformación anulatoria de sus mensajes y con objetivos difusos. La citada 'culturalización' de la publicidad -y viceversa 'cultura propagandizada' explican el mensaje de la obra de Barbara Kruger parafrasando la más conocida declaración de Goebels²⁶, el ministro de propaganda de la Alemania nazi, "When I hear the word culture I take out my checkbook" (fig. 281) Luis J. Prieto indagando en la misma idea llega a la consideración de que, en publicidad, "el verdadero signo lingüístico lo encontramos en [la realidad] no en la imagen que es una imitación, una ficción de la

²⁵ Armand Mattelart; "Nuevos horizontes de la comunicación. El retorno de la cultura". Telos, n°37, marzo-mayo 1994, p.17-25.

²⁶ goebels dijo: "Cuando oigo la palabra cultura saco la pistola".

realidad"²⁷ y que esto es algo que ya todo el mundo conoce. Es también el "veme , compra y olvida" de García Sevilla (fig.282).

Ingeniosamente Ph. Sollers²⁸ pone en comunicación los pensamientos de Artaud y Bataille en sus apreciaciones del maremagnum comunicativo. Si el primero denunció la imposibilidad de escapatoria de dicho exceso comunicativo ("en adelante escribir es lo que obliga a vivir de cierta manera o no es nada, a vivir en un estado de comunicación incesante"), el segundo no pudo hacer más que estructurarla en dos grupos: la "comunicación debil", asociativa, profana y productiva, y la "comunicación fuerte", transgresora e instintiva en grado sumo. El ya citado G. Hartman, y en la obra citada, nos previene que tras la densificación comunicativa, en especial la publicitaria puede llegar a ponerse en duda todo el pensamiento articulado, "porque donde hay demasiada palabra o letra impresa o manía por la imagen, el umbral según el cual la gente está afectada fuertemente se lleva a un punto tan alto que casi toda la comunicación se queda por debajo de él", hasta ser conducidos a "(...) indiferencia, una apatía o arbitrariedad de la reacción emocional"²⁹. En este caso irrumpe la labor de Jessica Diamond, quien con una eficaz ironía emplea los mensajes, slogans y estilo de dicción peculiares de los medios de comunicación pero materializándolos en letras mayúsculas hechas a mano y pintadas directamente sobre las paredes, en ellos hay conciencia plena de la declaración de Mattelart citada en la página anterior; es el caso de Elvis Alive (1988-1989) donde escribe el texto que le da título, certificando la vitalidad del roquero muerto, pero adjunta debajo otros dos textos que inyectan la clave satírica; el de la derecha declara: "CONMEMORATIVE GOLD BAR" y debajo un dibujo silueteado de la misma, suponiendo la edición de un lingote de oro conmemorativo de Elvis, lo que implicaría que sus seguidores han dejado de ser individuos marginales para convertirse en clase pudiente. Pero en el giro final la parodia va a más, la ironía proviene del mensaje escrito a la derecha: "CHOCOLATE CANDY BAR", con un dibujo del lingote precedente convertido en un envoltorio semiabierto del que surge la barrita de chocolate; la memoria de Elvis parece reducirse a una chocolatina conmemorativa, vendida por millares e inserta plenamente en la producción con fines netamente económicos. Ya no hay alabanza del ser único sino simplemente rentabilización comercial de su figura. La publicidad ha alcanzado los límites de la mendacidad; Angel del

²⁷Citado por Lamberto Pignotti en su trabajo de 1973 *Nuevos signos* (Fernando Torres Ed. Valencia. 1974, p.65). Pignotti en *Nuevos Signos* documenta cómo Prieto y Barthes discuten sobre el análisis de un cartel de la pasta Panzani; Barthes considera signo lingüístico al texto que acompaña a la imagen, mientras que Prieto se determina por negar que dicho texto posea características de signo lingüístico ya que, ese texto, "es una señal parasitaria respecto a la icónica (...)" en cuanto a que no es indispensable para su desciframiento y habla de "metaseñales" para definir a este texto.

²⁸La escritura y la experiencia de los límites. *Pre-Textos*. Valencia. 1978, p.100p.219 y 220 respect.

²⁹p.219 y 220 respect.

Pino Merino³⁰ denuncia cómo existe una utilización ultrajante de aquellos asuntos hacia los que el público parece estar más sensibilizado para venderle lo que sea, como los mensajes publicitarios que resaltan en su beneficio inprobados beneficios ecológicos del producto publicitado: "una moda o una tapadera al comportamiento insolidario y delictivo de algunos fabricantes con nuestro maravilloso planeta azul". Oliverio Toscani, el contorvertido publicista de Benetton, ha manifestado en el seminario de la U.I.M.P. "Dimensión actual y tendencias de la creatividad publicitaria", celebrado en 1993 en su sede de Cuenca, que "Algún día habrá un proceso de Nürenberg contra la publicidad", pero nosotros dudamos de si algunas imágenes ofrecidas en las campañas de la firma de confección antes citada no se encuadrarían perfectamente en lo censurado por Angel del Pino, a pesar de que el italiano intente dar a su producción un loable aire de compromiso social. Quizá la respuesta concuerde con una obra de la artista que estábamos comentando, Jessica Diamond, quien en "I Hate Business (Commemorative Gold Piece), de 1989, muestra una pequeña plancha de metal dorado con el texto inciso I HATE BUSINESS y rodeada a distancia por un marco, también dorado, que parece venirle grande (ver fig. 1.4).

Idéntica manipulación a la ejercida sobre la figura de Elvis Presley -respetable como cualquier otro ser humano- es la constante degradación de la imagen de la mujer por estos mismo medios de comunicación y, sobre todo, en su dimensión propagandística. Entregar a la mujer su imagen real ha sido la preocupación de la artista florentina Ketty La Rocca, desde mediados de los sesenta hasta su muerte, ocurrida en 1976; a través de su trabajo reclama una mejora de la función comunicativa de los medios, remodelando la imagen publicitaria hacia una imagen fiel y, perentoriamente, informativa. La moralización de los medios es irremplazable. Olvidar palabras, la reducción popular del léxico provoca una reducción de la posibilidad de manifestar ideas y de su debate pacífico: "Cuando los hombres hablen mejor -advirtió Salinas en su discurso de 1944 en la Universidad de Puerto Rico-, mejor se sentirán en compañía. Sólo cuando se agota la esperanza en el poder suasorio del habla, en su fuerza de convencimiento, rebrillan las armas y se inicia la

³⁰Su libro *El anuncio vende. Marketing y comunicación medioambientales* (Deusto, Bilbao, 1993) es citado por Antonio Caro en su reseña "Algo se mueve en la bibliografía publicitaria española." (Telos, nº41, p.147-152, sección Libros). En la presente tesis no se ha encontrado el momento exacto -o mejor, el hecho crucial determinante- en el que la publicidad se separa de la realidad hasta alcanzar un panegírico de la falsedad; pero de lo que no hay duda es de que múltiples obras del arte Pop analizan este proceso. El Pop, aunque la idea pueda parecer errónea, no posee la constante de una crítica o censura hacia los medios de comunicación, ésta sólo se da muy ocasionalmente. La estratificación jerárquica de la cultura parece carecer de importancia para ellos adoptando manifestaciones de alta y baja cultura sin ningún tipo de reparo ni filtros. La referencia del Pop a los medios de comunicación pasa por el fenómeno que venimos comentando y que empieza a entrecerirse por entonces: la ruptura entre el mundo que describe el anuncio publicitario y la realidad que refiere y en la que vive. Pero el Pop formalizará un conjunto que simulará a la perfección las estrategias de los medios de comunicación de masas, hasta tal punto que Dianne Waldman, en una de sus monografías sobre Lichtenstein -la dedicada a sus dibujos y grabados-, habla de una reproducción facsimilar de estos medios.

violencia". Salinas ve el atentado de las tecnologías contra la escritura, en especial contra el género epistolar³¹. Pero aún así descubrió que la palabra podía tener un uso negativo y consideró la "doble potencia del lenguaje" según su uso: letal y vivificante.

Hablaremos detenidamente en otro apartado dentro de este mismo capítulo de la enorme difusión de los aparatos receptores de televisión en todo el mundo, incluso en lo que se conoce como Tercer Mundo, pero también hemos de traerla aquí a colación; a través de la televisión la publicidad ha suscitado el deseo de progreso en las culturas más atrasadas a las que ha arribado. Y no sólo la televisión; en los años sesenta fue muy difundida una fotografía en la que aparecían un grupo de guerreros africanos entre los que uno de ellos había adherido a las pieles de su escudo una fotografía de los Beatles. El exceso publicitario parece que desemboca en esos países y así no es sorprendente que artistas de naciones subdesarrolladas, como el zaireño Cheri Samba, estén tan familiarizados con sus estrategias; en el caso citado las estrategias de expresión publicitaria singularizan hasta tal punto su obra que R. Vidali ve en la habilidad desplegada por Ch. Samba una síntesis de imágenes publicitarias y de denuncia social. Ese exceso publicitario se ejemplifica en la Europa de los sesenta, cuando los artistas comenzaban a denunciarlo, en la obra de Mimo Rotella (fig.283); sus decollages de carteles pegados unos sobre otros son, además de una reflexión sobre el rápido agotamiento de los mensajes publicitarios, una muestra de ese excedente comunicativo que convierte nuestra memoria de los hechos en un desordenado collage de restos no siempre substanciales.



Fig.283. M. Rotella. Il mostro immortale. 1961. Col. del artista.

³¹P. Salinas; La responsabilidad del escritor y otros ensayos. Seix Barral. Barcelona, 1961, p.68.

Los medios de comunicación de masas como depósito de ideas, medios, soportes y procesos.

En su obra *Worte: Presskonferenzraum* (1983), Muntadas ofrece una especulación sobre la circulación informativa; sobre una vitrina horizontal coloca, enfrentados, ejemplares del *New York Post* y del *Daily News*, pudiendo ser realizada una labor comparativa de las informaciones privilegiadas en la primera plana de cada periódico. Este medio ha sido frecuente lugar de reflexión de los artistas, y todos tenemos en mente muchos ejemplos, desde aquellos en los que fueron escritos los manifiestos de los grupos de vanguardia hasta el conocido ejemplar de Klein.



Fig.284. H de Toulouse Lautrec. Aristide Bruant. 1982. Victoria and Albert Museum. Londres.

Fig.285. Stuart Davis.Odol. 1924.

Uno de los primeros medios de comunicación de masas es el cartel o pasquín, una figura referencial es Toulouse Lautrec (fig.284) quien puso en plenitud la belleza del mensaje publicitario que respaldaban unos espectáculos por entonces de dudoso gusto. Tras las producciones de este ámbito realizadas ya en nuestro siglo en Europa hemos de destacar en la escena norteamericana la figura solitaria de Stuart Davis, que acude desde sus primeras creaciones al empleo de palabra e imagen teniendo presentes, por una parte, el propio arte coetáneo, sobre todo el, por entonces pujante, cubismo y, por otra parte, el medio publicitario (preferentemente anuncios de tabaco -Caporal y Lucky Strike- o el del desinfectante Odol (fig.285), que sesenta años más tarde volverá a ser retomado por J. G. Dokoupil). Lo que le interesa a Davis es moverse en esa reflexión sobre el objeto en los límites entre su representación figurativa y un nivel alto de abstracción producido por una reducción del citado objeto a los mínimos indispensables para su reconocimiento, un tipo de manipulación típico de los medios de comunicación de masas. Sus paisajes urbanos se saturan de carteles que adquieren un acusado protagonismo hasta hacerse con el poder dentro de la imagen, y ello se activa todavía más desde su viaje a París en 1928. Sesenta

años más tarde los artistas seguirán sintiéndose fascinados por la publicidad vial; otro americano, Julian Schnabel seguirá comentando cómo le influye el paisaje de la ciudad repleto de rótulos en la oscuridad de la noche, "an overwhelming reservoir of information" y Ken Lum, canadiense de origen oriental, atraído por el espacio intermedio entre los logotipos luminosos y las cabezas de los viandantes y que son materializados por el artista, en torno a 1987, mediante lienzos monocromos, posiblemente siempre negros, sobre los que golpean nuestra visión palabras intraducibles -como TERIWEG, MIRP, XYVAPFF, etc.-, en colores muy luminosos, con selecta y variable tipografía y colocados en dispersión caótica por el cuadro³². Volviendo a S. Davis, sus tempranos trabajos como decorador y muralista le permiten mantener en sus obras esa rica tensión entre letras e imágenes, lo que llevará a decir a Lewis Kachur que padece una "weirdness of alphabet", una fascinación por el alfabeto. Los carteles que había admirado Davis de una publicidad quizá todavía no masificada, se convierten para Les Levine en efusión agresiva e incontrolada de sensaciones entre las que debe insertar su obra, y para hacerla efectiva imprimirle todo el potencial comunicativo de la publicidad pero sin caer en su penosa faceta como establecedora de necesidades. En los años ochenta Rotella, evolucionando desde las posturas relatadas unas páginas más atrás, produce su conjunto titulado *Blanks*, cuadros donde los carteles han perdido su capacidad de información pues simplemente se muestran superficies cuyos pasquines han sido cubiertos por papel de un color uniforme o bien hojas de metal de colores planos con pliegues, a imitación de los papeles encolados. Esto lo genera Rotella tras ver los paneles de publicidad cubiertos con un papel de tono uniforme clausurando la antigua publicidad -que ya no abona sus servicios- y en espera de la nueva. Las esperanzadas obras de Rotella participan de un nuevo silencio.

La popular placa informativa anunciando el usufructo de canalización de agua y gas de las edificaciones de principios de siglo, y que todavía hoy puede ser vista en muchos de ellos, es utilizada como objeto artístico por Duchamp en 1958 para conformar la obra *Eau et Gaz à tous les Étages*. Marcel Broodthaers realizará una serie de obras en material plástico en el mismo sentido (antes ya hemos comentado su obra en la que vendía por quiebra un museo de arte contemporáneo; véase *Tipos fríos*). Jenny Holzer dará solidez física a sus pensamientos mediante placas de pesado bronce (*Living Series*; fig.286). Patrick Corillon también utiliza placas esmaltadas como soporte para sus textos, pero con un

³²Dice Ken Lum: "I come from Vancouver, Canada, and when you walk downtown you see how many buildings have these semi-abstract logos attached to the outside of the top floors. They sort of float there, somewhat ethereal. But on the street level what you see are people walking, and I started thinking what would happen if I conflated the two points denoted by the bottom of the logo on the buildings and the top of the people's heads. If we were to get rid of that difference in space, and you collapsed the two, what would happen? Obviously there is a real relationship between the two, and I am interested in this relationship." (Jérôme Sans; "Ken Lum". *Flash Art*, nº140, mayo-junio 1988, p. 92-93).

carácter conmemorativo hacia autores plásticos y literarios (Carpeaux, Celine, Gogol, Kafka, Mondrian, Poe, Redon, Ucello, ...), en su serie *C'est peut-être ici que ...* (Plaque émaille), de 1987. Quizá hay en su labor un juego polisémico con la palabra francesa "émailler" que, además del significado usual de "esmaltar", forma parte de la expresión coloquial "émailler un récit de citations", cuya traducción al castellano es "salpicar de citas un relato"³³, y que designa plenamente su procesualidad plástica, pues esta serie, al tiempo que homenaje, es cita culta; la forma oficial de transcripción realizada proporciona cierta frialdad enunciativa en lo formal, pero no así el texto expuesto, pues si contemplamos, por ejemplo, el dedicado a Poe³⁴ apreciamos claramente su finura poética, y como en éste caso en los demás. Bernard Marcadé al comentar su obra³⁵ señala que texto e imagen se complementan de este modo tanto en sus respectivas deficiencias como en sus facultades. Esto nos introduce en un campo muy importante, el de la calidad del mensaje verbal ofrecido, sobre todo teniendo en cuenta que nos estamos moviendo en el campo publicitario, como ya hemos señalado no demasiado prestigioso en cuanto a calidad y honestidad de sus mensajes. Patricia C. Philips señala que la posibilidad de disminución cualitativa con tan cercano referente no ha pasado desapercibido para los artistas, quienes han sabido introducir gestos de gran riqueza³⁶.

(IMÁGENES PAGINA SIGUIENTE)

Fig.286. J. Holzer, *Living series*, 1981.

Fig.287. R. Lichtenstein, *Reflections on señorita*, 1990. Gal. Leo Castelli.

Fig.288. R. Prince, *Dick & Jane, Skirts and Chains*, 1990. Jablonka and Gisela Capitain, Colonia.

³³La presente idea fue concebida casualmente al buscar en el Dictionnaire Larousse Moderne. Français-espagnol / español-francés, realizado por Ramón García-Pelayo y Gross y Jean Testas (París, edición de 1987), el vocablo "émailler" y encontrar ejemplificada la citada expresión.

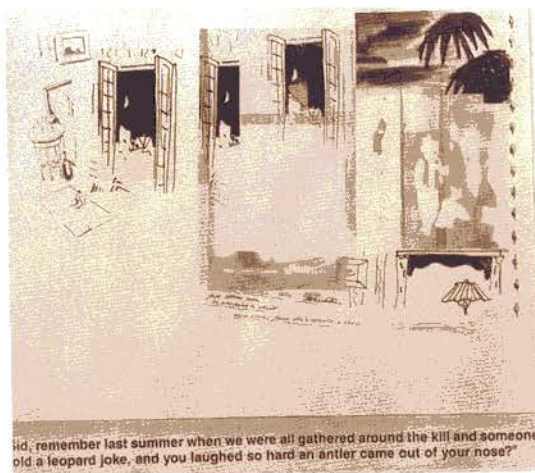
³⁴La placa reza como sigue:

"C'est peut-être ici que / E.A. POE (Boston, 1809 - Baltimore, 1849), / la nuit de ses nocces, attache solidement les mains / de sa femme au tronc d'un jeune et tendre saule / pour qu'elle y grave de ses ongles acérés la / violence de leur ébats. / A la fin de sa vie, il consolait sa virilité perdue dans / les monumentales cicatrices de l'arbre."

³⁵Bernard Marcadé; "Patrick Corillon; éthologue de l'art". Art Press, nº160, julio-agosto 199, p.29-31.

³⁶"The use of text in art has challenged the proposition that art is somehow different and more rarefied than the obvious intentions and vulgarities of advertising". Patricia C. Phillips; "Richard Prince" (comentario de su exposición en el cartel cinético-lumínico de Times Square, New York) Artforum, vol XXVI, nº8, abril 1988, p.143-144.

THERE'S THE SENSATION OF
A LOT OF FLESH WHEN EVERY
SINGLE HAIR STANDS UP.
THIS HAPPENS WHEN YOU ARE
COLD AND NAKED, AROUSED
OR SIMPLY TERRIFIED.



did, remember last summer when we were all gathered around the kill and someone
told a leopard joke, and you laughed so hard an antler came out of your nose?

Las experiencias pop y de los letristas europeos dan al comic la categoría de objeto artístico. Dianne Waldman en un libro dedicado a Lichtenstein (fig.287) nos dirá de los importantes valores que el medio impreso puede proporcionar al arte: "The use of a balloon to frame the legende of a cartoon separates the print from the rest of the image, a departure from the twentieth-century tradition of incorporating lettering into the body of the composition, and allows the balloon as a shape to work with the other shapes of a painting." (...) "The lettering itself complements the mood of the paintings" (...) "The type of straightforward lettering used in the comic strips and in advertising proved perfect for his needs. it allowed him to assert the totality of his lettering as both subject and object and it served his concept of making a statement about art equally well"³⁷. R. Prince (fig.288) ejerce una auténtica labor de saqueo³⁸ de diferentes medios, revistas, periódicos, películas, programas de televisión, ... reflexionando sobre el contexto cultural que nos define, atendiendo a lo que Robert Darnton afirmó sobre el chiste, como revelación de facetas recónditas de la cultura que los genera³⁹. Para John Isherwood el gran acierto de Prince ha sido el haber sabido ver -y reflejar en su producción- una característica fundamental de la actual sociedad norteamericana: "retired to live inside our advertissements like hermits going into caves to contemplate". Esa sociedad anacoreta de la publicidad es emblematizada en sus chistes; y su odio hacia los medios de comunicación no es disimulado: "Sometimes I think the media is the Antichrist"⁴⁰.

Jochen Gerz, manteniendo un constante apoyo en los medios de comunicación⁴¹ y en especial de la publicidad, no en vano ha tomado clara conciencia de la actual

³⁷Dianne Waldman; Roy Lichtenstein. Harry N. Abrams Inc. Publishers / Gabriel Mazzotta Editore. New York - Milán, 1971, p.12 y 13

³⁸En calificarlo de "saqueo cultural" coinciden Daniela Salvioni ("Richard prince. Jokes epitomize the Social Unconscious". Flash Art, nº141, verano 1988, p.153-154) y Edmund White ("Bad Jokes"; Parkett, nº34, diciembre 1992, p.74-81); Edmund White aclara su postura: "His starting point is always appropriation but no act of citation is clearly satirical or affirmative. His eye doesn't go to teh outrageous, the grotesque, the venal but rather to the bland, we worn-out, the sublimely banal. He sinks a prove into cultural codes, but only those that have stopped functioning. His work is coherent but not systematic, baffling but not capricious".

³⁹La información sobre este autor nos la proporciona Edmund White en su artículo "Bad Jokes" (Parkett, nº34, diciembre 1992, p.74-81): "Robert Darnton, the historian of the French Revolution, once wrote that the best entry point into an allien culture is through its jokes, especially those that no longer seems funny. He, for instance, derived a whole book about the pre-Revolutionary period from an analysis of a mock-trial of cats -and their very real execution- a hilarious prank at the time that now seems revoltingly cruel."

⁴⁰Citado por James Lewis; "Richard Prince: Notes Toward a Supreme Fiction". Parkett, nº28, junio 1991, p.6-7

⁴¹"Travailler avec les medias, sur les medias, travailler les médias, c'est la même chose. L'un n'exise pas sans l'autre. Je ne fais pas de la peinture, de la sculpture, du dessin, mais j'utilise la photographie, le texte, le son, mon corps et aussi l'image mobile". Declaración de Gerz a F. Malsch. Roland Recht y Friedemann Malsch; Jochen Gerz. Oeuvres depuis 1969. Editions Les Musées de la Ville de Strasbourg. Ancienne Douane. Strasbourg. 19 febrero - 8 mayo 1994.

determinación del individuo por estos medios, realiza en 1990 su Fuji-Yama - Series, con fotos de la montaña en la lejanía, haciéndose por ello totalmente abstractas y sólo recuperables para la realidad merced a los textos situados en pequeños marquitos limítrofes con los de las fotografías.

A varios artistas les ha sido propuesto trabajar con el cartel lunínico-cinético de la plaza neoyorquina de Times Square; tenemos noticia de las producciones de Alfredo Jaar, Jerri Allyn, Richard Prince, Antoni Muntadas y Jenny Holzer; contemplemos aquí de pasada las realizaciones de Alfredo Jaar y Jenny Holzer⁴². El primero muestra dos imágenes proyectadas alternativamente: en la primera aparece un mapa de los Estados Unidos de Norteamérica con el texto "This is not America"; con la segunda imagen se proporciona la totalidad del sentido: el texto en mayúsculas "AMERICA", cuya "R" ha sido ingeniosamente sustituida por el mapa de la totalidad del continente americano; recuperar la propiedad del nombre del continente para todos sus habitantes y no tan sólo para los del país económicamente más desarrollado. Jenny Holzer, por su parte, ha sabido conjuntar maravillosamente su discurso imperativo con las posibilidades del soporte.

Mike Kelley en sus telas de tamaño cercano a los dos metros cuadrados, realizadas en ingenuo estilo patchwork, colgadas de las paredes blandamente, muestra múltiples recursos procedentes de los medios de comunicación de masas, como el anuncio -frecuente en prensa- que solicita actores para un casting, en este caso para una película de Pasolini, en el año 1990 cuando el director ya había fallecido en 1975⁴³.

El ser humano y sus sistemas no deben ser modificados por una máquina, encontrándose su solución en entender a ésta como una herramienta para el engrandecimiento de todas las potencialidades del hombre, y nunca como un fin en sí misma. Las extrañas estructuras de Ashley Bickerton (fig.289) pueden recordar a extrañas máquinas cuya funcionalidad es desconocida -y realmente nula-. Pobladas por múltiples logotipos nos recuerdan que los productos se venden más por sus marcas que por sus usos y semejan un tatuaje de los objetos. Como dijo Anna Poca en su manejada obra *La escritura*: "Como la escritura, un logotipo comercial es una pequeña ficción y crea hábito. Este hábito consiste en tomar el estrato cronológico de la humanidad que conocemos por las fuentes escritas y bien conservadas, como el único que puede darnos la norma del proceso histórico

⁴²Al parecer la lista de artistas es muy amplia, nosotros hemos podido localizar exclusivamente la obra ofertada por estos dos, y en el caso de Jerry Allyn, con un proyecto titulado *A Lesbian Bride* (1987), en la que presentaba una pareja de mujeres con trajes de boda tradicionales, es la única referencia que poseemos tanto de la artista como de su obra.

⁴³El texto dice: "Actor needed to play. Pier Paolo Pasolini. Knowledge of italian and assent. Should fit phisical type: dark mediterranean type, squarish facial structure, medium height, thin, etc. Age not important. No acting experience required. Please contact John" y suministra dos teléfonos de contacto.

y estándar de la cultura del hombre" (...) No obstante, un logotipo comercial no es sino un ínfimo destello de escritura"⁴⁴.



Fig.289. Ashley Bickerton. Good painting. Sonnabend gallery. New York.

La escritura, como percibió claramente Barthes, puede llegar a perder su carácter lingüístico, pero sin mermar su poder significativo-comunicativo; de ello tiene mucha culpa la publicidad. Dijo en *El grado cero de la escritura*: "Hay en la escritura una 'circunstancia' extraña al lenguaje"⁴⁵. La señalética de Mullican acepta similitudes con la que cotidianamente nos hostigan los medios de comunicación, tanto con objetivos económicos (publicidad) como informativos (señales de circulación, asesoramiento, etc.) Como Levine pretende crear, dentro de los cauces del arte, una utilización responsable de la información y la propaganda. Incuestionablemente la deuda con los medios de comunicación no existe más que a un nivel referencial; la obra de Mullican es -pretende ser ya desde el momento de su ideación- autónoma. Su imaginación le permite la creación de un denso universo

⁴⁴ A. Poca; *La escritura. Teoría y técnica de la transmisión*. Montesinos. Barcelona. 1991, p.12.

⁴⁵ Citada por J. Kristeva en "Cómo hablar con la literatura". Art. en la rev. temática *El hombre y su mundo*, nº16, Eds. Calden, Buenos Aires, 1974, p.75-118.

significativo. Afirma la posibilidad de reconstrucción de realidades mediante la ficción, y en esta función el espectador posee un papel determinante, pero que el pretende hasta cierto punto tenerlo bajo control. Ello es fácilmente comprobable si acudimos a la presentación que de su obra realizó para el catálogo de la VII Documenta de Kassel; en ella coloca un pequeño símbolo y al lado un comentario sobre estas facultades de la imaginación: al lado de un símbolo de una cámara de cine escribe "I may cry when looking a movie"; al lado de una cámara fotográfica, "I know a photo to be evidence of an actual person"; al lado de un pincel y una paleta esquemáticos, "It's easier to drawn an angel than take a photo of one"; a la derecha del estereotipo de un hombre en el interior de un espacio cuadrangular, "A sign of a man represents all men and no singular man", y al lado de un símbolo múltiple, el hombre, un círculo y un rectángulo, un círculo, un cuadrado y un triángulo más pequeños, "Two pieces of wood that look like a person are obviously not one". Sobre la capacidad mimética de la palabra, W. J. Ong⁴⁶ considera que es una idea socrática en un mundo en el que todavía existían referencias claras entre los signos del alfabeto y las cosas que antiguamente representaban en su individualidad. La pérdida de esa relación se inicia con Platón, y es la escritura, y posteriormente la imprenta, quienes edificarán esa hendidura. Hans Haacke con su visión de lo social siempre presente adjudica a la pérdida de la utopía democrática la degradación del lenguaje: "En las sociedades occidentales hay una correspondencia entre el creciente déficit democrático y el déficit comunicativo que se deriva, de hecho, del desplazamiento de la comunicación interna de la sociedad civil por la comunidad corporativa y la comunicación pública"⁴⁷, lo que supone una anulación de las comunicaciones interpersonales⁴⁸.

También debemos indicar que, a pesar de que en los medios de comunicación en algunos momentos las diferencias entre medios y soportes puede no ser del todo claras -la confusión, si tenemos a bien recordar, comenzó por la asimilación de medio y mensaje- la diferencia que realizamos aquí es idéntica a la que existe en pintura: el soporte es el material que vehicula la comunicación del mensaje. "McLuhan predicted a total media environment in which the picture replaces the word; Schnabel, instead, proposes that the word become a form, the esence of an image, the subject matter. Words and letters in his paintings become a personal diary full of hints, obsessions, and literary references."⁴⁹.

⁴⁶Interfaces of the Word. Cornell Univ. Press. Londres, 1977, p.278-279

⁴⁷Ramón Zallo; "Aproximación a la cultura-mundo de los 90". Telos, nº38, julio-agosto 1994, Editorial, p.7-8.

⁴⁸Un ejemplo harto frecuente y ampliamente citado es el de la televisión, que ha entrado en nuestros hogares familiares imponiéndose y disolviendo la comunicación entre sus miembros.

⁴⁹Amnon Barzel; Cat. Julian Schnabel. C.A.C. Luigi Pecci. M.A.C. Prato. Toscana. 1989, p.20

Si Stuart Davis realiza el proyecto de renovación de la cajetilla de tabaco Lucky Strike, Larry Rivers trabajará sobre un buen número de ellas; marcas americanas como Tareyton⁵⁰ o Camel y las francesas Disque Bleu, Gitanes y Gaulois.

Larry Johnson, cercano a Richard Prince en sus procesos de trabajo, realiza una labor de acopio de material fotográfico y textual de revistas ilustradas y los coloca sobre campos amplios de un color primario uniforme. Los textos, parciales, raras veces mostrados en su totalidad, adquieren una completa independencia del medio del que han sido extraídos. No hay nunca cita del lugar de procedencia, y ésta ni tan siquiera es reconstruible. Inicialmente, en esos textos las letras no están cargadas de tinta sino vacías, tan sólo se muestra su contorno perfilado, y el artista, escogiendo algunas de ellas al azar, las rellena de color vivo y las conecta mediante finas líneas, a modo de contelaciones⁵¹. La alta densidad de los textos, combinada con la falta de significación real -que no efectiva- de las notas preferenciales de color, arrojan una imagen excesiva, de información irrelevante que satura los estímulos del que la contempla y produce un desconcierto; el espectador renuncia a su lectura detenida. Con una estrategia muy similar actúa la brasileña Rosângela Rennó, artista escogida por Dan Cameron para su reciente exposición en el M.N.C.A. "Reina Sofia", pero el efecto causado es exactamente el contrario: en la obra creada para la citada muestra, *In Oblivionem*, conjuga imágenes fotográficas, veladas, imposibles de contemplar sin esfuerzo, con textos incisos en el muro en varios idiomas y relatando cada uno hechos violentos (una india de 15 años violada por los empleados de una empresa, una mujer represaliada tras la caída del Sha por haber ido a fiestas con trajes de noche occidentales, demasiado licenciosos para la nueva autoridad teocrática emergente, ...), comentarios difíciles por su extensión y gran densidad tipográfica, a lo que se añaden dificultades de apreciación visual por el mínimo resalte del relieve de sus tipos. Sin embargo, como hemos dicho, la sensación existente no es de saturación, ni provoca renunciadas a su lectura. ¿Qué es lo que diferencia ambas obras? Es difícil decirlo con seguridad, pero la respuesta se halla, quizá, en que en el primer caso los textos escogidos no narran un hecho concreto y total, desinteresan al espectador, mientras que en el trabajo de la artista de Belo Horizonte, la lectura de las primeras palabras introducen ya a un hecho preocupante, de irrenunciable lectura, y así, obviando todas las dificultades de percepción, nos hacemos solidarios con los personajes

⁵⁰Su biógrafa Helen A. Harrison (Harper & Row, New York, 1984) destaca una manifestación de Rivers en la que manifiesta la atracción a niveles estáticos por el grafismo de la palabra Tareyton y los colores propios y que le rodean: "(...) Because its two rectangles, hot pink, and then the word 'Tareyton', which I like to paint. I'm not interested in its associations."

⁵¹"Letters within single words are presented in different colors, a gesture that at once invites and frustrates the reading process"; y el color "forming a different kind of attention to the words and endowing them with a sense of otherness that they would have lacked in their original context" (David Rimanelli; "Larry Johnson". Artículo sobre su exposición en la 303 Gallery de Nueva York. Artforum, abril 1989, vol XXVII, nº8. p.162-163).

cuyas agresiones son relatadas. La diferencia entre ambos textos se enmarcaría en la actual diferencia realizada por los comunicólogos entre legibilidad y lecturabilidad⁵² Se aplica así la noción de que toda información que sea relevante supone no solo conocimiento sino también compromiso.

Antes hemos citado de pasada la autoridad ejercida por decorados de programas de televisión y sus presentadores, analizada por Barbara Kruger en un interesante artículo, pero existe otra importante teoría, no tanto sobre los efectos causados sino sobre estrategias de manipulación de la publicidad; Manuel Martínez Sánchez⁵³ supone una fuerte vinculación de las estructuras utilizadas en spots publicitarios y las del sueño, superponiendo sobre aquellos los cuatro mecanismos del sueño descritos por Freud (condensación, desplazamiento, figuratividad y expresividad).

El artista-intelectual del siglo por excelencia, Marcel Duchamp, se interesa no sólo por el medio publicitario sino también por el objeto publicitado y es por ello que en 1921 realiza el frasco de perfume Belle Haleine, Eau de Voilette, traducido literalmente: Bello Aliento, Agua de Velar; pero jugando con el parecido a una normal marca de perfume: Belle Heleine, Eau de Toilette. Al hombre se le proporciona un sucedáneo de la cosa que es tan informativo de la cosa que hace innecesarios los signos y símbolos lingüísticos.

Muntadas reflexiona sobre los arquetipos de los medios de comunicación. Cuando le es ofrecido dentro del programa "Messages to the Public" el panel cinético luminoso de Times Square en Nueva York. Una acusación frecuente a los medios de comunicación es la de producir una "neotaylorización del trabajo" (R. Zallo), volviéndolo rutinario, añadiéndole una malsana competitividad y reduciendo la autonomía creativa de sus creadores. Quizá sea necesario realizar un vademecum al estilo de Los trabajos y los días de Hesíodo.

⁵²Para proporcionar una idea clara de las diferencias entre legibilidad y lecturabilidad José Luis Rodríguez Dieguez ("Fórmulas para predecir las condiciones de lectura de textos en español. Aplicaciones a la prensa escrita". Telos, nº37, marzo-mayo 1994, p.97-112) aconseja acudir a la diferencia que en la lengua inglesa existe entre legibility -legibilidad- y readability -lecturabilidad-; si la primera atiende especialmente a lo tipológico -"un texto impreso es más legible que un manuscrito"-, la segunda acoge el potencial de comprensión prestado por el texto -un cuento de Gloria Fuertes o de Andersen tiende a ser mas lecturable que un fragmento de Hegel"- . De todo esto se desprende que la lecturabilidad no es común a todas las lenguas, sino que debe ser regulada para cada lengua. Rodríguez Diéguez reseña las más importantes fórmulas sobre lecturabilidad en castellano, destacando las de Spaulding, Fernández Huerta y Alcobé; mismo aporta aquellas a las que ha llegado él a lo largo de sus investigaciones, tanto individuales como en los equipos de las Universidades de Valencia y Salamanca. Comenta asimismo la aparición, en 1988, de un denso trabajo realizado por Annette Rabin, compilación de todos los estudios realizados sobre esta materia en la lengua castellana.

⁵³Siguiendo según propias manifestaciones los trabajos de Metz y Baudry en Francia y de De Lucas en España (en "El spot publicitario y el sueño. Análisis de un mecanismo psicológico y social". Telos., nº28, diciembre 1991 - febrero 1992, p.21-30

La televisión como soporte artístico.

La televisión es un caso paradigmático; electrodoméstico privilegiado, más frecuente en los hogares de este mundo que las fundamentales instalaciones higiénicas, representa para muchos individuos la conexión con una realidad cultural a la que de ningún otro modo podrían tener acceso; y aún percibiéndose este gran valor, sus programadores suelen caer en lo antes insinuado: emisión de mínimos para exigencias mínimas⁵⁴. desde este punto de vista pueden ser vistas algunas obras de Mary-Jo Lafontaine (fig.290).



Fig.290. M.-J. Lafontaine. Les armes d'acier. 1988-89. Gal. Walter Storms.



Fig.291. R. Mucha. Untitled. 1979.

De medio anticultural, "reductor a lo insípido" de los contenidos y que "enfatisa la banalidad que habitualmente emite" la acusa Jessica Diamond en una entrevista con el crítico Andrew Perchuk⁵⁵, y ello se trasluce en ss obras conscientemente al introducir frases procedentes de talk-shows "My fight starts from now", "Even time I have had a problem, I have confronted it with the ax of art", derivados de reflexiones de la artista conceptual

⁵⁴ Dice Fernando Sáez Vacas (en "Derechos humanos virtuales". Telos, nº37, marzo-mayo 1994, p.14-16): "El ciudadano medio tan sólo le pide a la tecnología que le proporcione más confort y que le amplíe y garantice -sin problemas, sin molestias, sin riesgos, sin sorpresas- todos y cada uno de sus derechos. Un imposible: se olvida del otro mundo y no comprende el nuevo que está creciendo a su alrededor", y, para aumentar la desdicha, podemos desgraciadamente añadir que, acomodado en el citado confort, no hace nada por comprender ese mundo nuevo. Este acomodaticio espectador, como Humpty Dumpty en Alicia en el país de las maravillas, habla de "impenetrabilidad" con un sentido incorrecto, pero cuando se le conmina a que explique un vocablo tan extraño lo define con la expresión "quiero decir que creo que ya hemos hablado bastante sobre este tema". La definición de lo usado-desconocido es escurrir el bulto.

⁵⁵ A. Perchuk; referencia a la exposición de J. Diamond en Artforum, enero 1993, vol XXXI, nº5, p.86.

japonesa Yayoi Kusama. En el caso de Cheryl Donegal -la artista irlandesa que escribe palabras pornográficas sobre su cuerpo desnudo, con pintura, ante la cámara de televisión- la crítica no se arroja hacia la televisión misma, sino hacia la noción de televisión que poseen las ideologías que la controlan, sean estas puritanas o de izquierda. En la reflexión que hace Jean-Paul Fargier⁵⁶ sobre la artista merece destacarse una opinión compartida por ambos sobre este medio de masas: "La télévision, c'est le regne de l'humiliation permanente". "This is what, you see, this is what I'm saying, and so this is ..."; esto nos lo dice en los subtítulos de su vídeo Reinhard Mucha, en la imagen no hay más que unos débiles muñequitos, posiblemente de cartulina, uno sentado a la mesa y el otro derrumbado de su silla (fig.291).

Jünger en sus análisis de la sociedades totalitarias, a las que tan bien supo sortear, considera que se consolidan en la "teología de la tecnociencia" -así como en una burocracia nihilista extrema-. La televisión es considerada por la masa manipulada como una forma de arte en sí y ya en 1932 cuando escribe El trabajador sabe entender que para el obrero asalariado el arte "son las autopistas, las cadenas de radio y los hospitales oncológicos, y que sólo las almas bellas siguen creyendo que hay arte como la lluvia"⁵⁷. "¿Por qué la poesía -se pregunta Pignotti- no puede introducirse en las estructuras de los mass media para intentar invertir su signo?"⁵⁸. La influencia de la maquinaria informativa adquiere una doble dirección; al individuo que se le ha acostumbrado a mínimos intelectuales exige que esos mínimos sean cada vez menos informativos y más distractivos. Si Donegal, Diamond y Fargier contabilizan lo degradante de este medio, Barbara Kruger, en un artículo publicado en enero de 1988 en Artforum⁵⁹, constata, a través de los decorados de interiores de programas y presentadores concretos, cómo este medio ha cambiado significativamente el habitat de sus espectadores, desde el "mi casa es mi castillo" al "Home Box Office", santificado y feliz, que responde al mensaje televisivo: "danos cinco minutos y te daremos el mundo"⁶⁰, y todo teniendo en cuenta que los decorados carecen de fisicidad real y no son más que meros trampantojos ("trompe-television-l'oeil"). Después de este atinado análisis, teorías como las de Telépolis, la televisión como invasora del ámbito privado -Javier Echeverría de la U.P.V. piensa así- recibe un fundamental giro: la invasión ya no se produce desde la televisión hacia nuestros hogares sino que es el espectador el que desea hacer de su hogar una televisión. Es un caso particular pero enormemente descriptivo de la emergencia de una subcultura fomentada por los medios de comunicación y las tecnologías en las que

⁵⁶Jean-Paul Fargier; "Le caméscop'art". Art Press, n°187, enero 1994, p.33 y E10.

⁵⁷La cita creemos que no es exactamente de Junger, sino que es un comentario de Félix de Azúa en su artículo "UN trabajador poco sindicable. Por fin aparece en España el más importante ensayo de Ernst Jünger", sobre El trabajador. Dominio y figura. (El País Libros, n°280, 24 febrero 1991).

⁵⁸Lamberto Pignotti; Nuevos signos. p.156

⁵⁹Barbara Kruger; "Remote Control. Barbara Kruger on Television". Artforum, vol. XXVI, n°5, enero 1988, p.3.

⁶⁰La traducción es mía, Kruger dice exactamente "you give us five minutes, we give you the world"

éstos se fundan. Recordemos que para Marshall McLuhan el fin de la era de la imprenta había sido decretado por la televisión (desde la creación de la imprenta hasta la televisión primeriza de los años cincuenta de nuestro siglo no había habido cambios tecnológicos de relevancia), cuando ésta se convierte en el electrodoméstico más popular; pero él no considera al medio televisivo como un percance para nuestras costumbres, sino que consideró a la escritura -a la escritura elevada a único registro legalizado de comunicación- como un lastre para ciertas posibilidades del entendimiento humano que se escapaban a su influjo, y es por ello que, al contemplar un medio donde la mayoría de los sentidos del individuo se ponían en juego, lo supone acrecentador de "nuestros sistemas físicos y nerviosos"⁶¹. En *La aldea global* estima que el predominio del espacio visual sobre el auditivo fue debido a la subordinación de la cultura occidental al alfabeto al considerarlo como el magno instrumento de registro, tanto sociopolítico como científico. En dicha obra verifica el cambio en la conciencia humana desde el "hombre visual" al "hombre acústico". Sin duda esta idea, trascendiendo el espíritu de la época -Zeitgeist-, influye decisivamente en los artistas que adoptan el medio lingüístico -presumiblemente en su vertiente fónica, aunque se utilice la escritura- como elemento plástico. A todo esto podíamos añadir las apreciaciones de Baudrillard sobre el medio y las televisiones de circuito cerrado, sustitutos del tradicional espejo.

La cuestión informática: un escribir virtual.

McLuhan en su obra de 1962 *La Galaxia Gutenberg* -que lleva como subtítulo *La construcción del hombre tipográfico*- vislumbra ya un futuro regido por una tecnología electrónica y adelanta como éstos producirán un cambio radical en el registro de datos y por ello de nuestras formas de percepción -algo que ya había ocurrido en menor grado al popularizarse el registro múltiple de la imprenta, a la que se liga la representación perspectiva-. En la misma dirección, pero con una actitud más optimista, A. Hodgkin percibe que la informática es una evolución de las técnicas de escritura, y lo prueba señalando que los términos de escritura-lectura han sido acogidos por este medio⁶². Steiner interpreta las

⁶¹"una parte del efecto de la comunicación publicitaria televisiva puede explicarse por semejanza al mecanismo de los sueños. la comparación sistemática entre ambos destaca también sus diferencias" (M. Martínez Sánchez; "El spot publicitario y el sueño. Análisis de un mecanismo psicológico y social". Telos, nº28, dic-feb 1992, p.21-30.

⁶²"Computer scientist have been talking about machine codes and programming languages since the early development of the technology and the language of computing is riddled with literary terms: computers have editors, compilers, read only memory, words and so on. But the technology was well advanced before it became obvious, to humanists at least, that computers are in some sense linguistic machines". Adam Hodgkin; "The Technologies in printing and publishing: The present of the written word". en Gerd Bauman (ed.); *The Written Word. Literacy in Transition. Wolfson College Lectures*. 1985. Clarendon Press. Oxford. 1986, p.159.

investigaciones mcluhianas y concretiza el cambio en un progresivo deterioro de la experiencia serial mientras que se encumbra una nueva experiencia "en interacción simultánea", la experiencia de los medios de comunicación electrónicos.

"(...) el arte, cada vez más tecnológico y científico reexamina desde la estética y la comunicación la cadena arte < ciencia < tecnología < filosofía, centrándose en las interrelaciones hombre-máquina y en el proceso de codificación-decodificación en unas obras abiertas que buscan nuevos códigos de comunicación de los que participen nuestros procesos psíquicos y nuevos sentidos (o sentidos extendidos)". Quien así piensa es Águeda Simó⁶³; en esta manifestación hay un agradable optimismo de fondo pero no por ello deja de preocuparse por la calidad de los mensajes ofrecidos mediante las nuevas tecnologías, dando ejemplos que no dejan de recordarnos cómo los grandes avances científicos fueron siempre en sus momentos iniciales atracción de barraca de feria -recuérdense sinó el empleo inicial del globo aerostático o el avión, de numerosos instrumentos de óptica, del cine, etc. -, aprovechando, además, para dudar del equilibrio entre la potencia tecnológica disponible y la preparación sociológica que la colectividad posee en estos momentos, dejando entrever que la segunda está en clara desventaja. El primer argumento expuesto por A. Simó sobre la fructífera relación entre tecnología y arte, y más concretamente sobre el campo informático puede contemplarse en la obra de Matt Mullican⁶⁴ cuyas obras poseen, además de un claro recurso a la señalética, el reconocimiento de la probabilidad de crear lenguajes tecnológicos de gran especificidad, aunque su respuesta venga dada desde el arte y para el arte. Jagjit Singh ha realizado profundos estudios sobre lenguaje informático; en 1966 publica Teoría de la información, del lenguaje y de la cibernética⁶⁵, en la que, ingeniosamente, describe principios que rigen el funcionamiento del lenguaje y su capacidad de información dentro de la cibernética, una ciencia que, aún estando por entonces poco menos que en pañales (el lenguaje BASIC se había inventado dos años antes y el primer ordenador comercial de mesa fue puesto a la venta el año anterior), sus alagüeñas expectativas poseían cimientos reales, totalmente alejados de fantasías. Singh produce una serie de principios que denomina y ejemplifica frecuentemente con circunstancias de la realidad no pertenecientes al mundo informático (del tipo: "principio de las apuestas en el hipódromo", o "principio del club").

⁶³En su artículo "El arte de los entornos visuales. Nuevas fronteras para la mente humana". Telos, n°39, septiembre-noviembre 1994, p.65-68.

⁶⁴"(...) le sue opere edificano un intento mondo visivo di segni-immagine, e ricordano il linguaggio dei computers nel loro tentativo di organizzazione dell'esperienza di un sistema di unità codificante, combinabili in equazioni secondo la volontà del soggetto. Datto che gli elementi di Mullican sono segni universali, devono essere riconoscibile per rendere 'fatti' collettivi e individuali secondo una modalità di pensiero precritica o presoggettiva. Le sue opere e quelle della Kruger nascondono uno scetticismo radicale". (Dan Cameron; "L'Arte e il suo Doppio. Una prospettiva newyorchese". Flash Art, n°140, 1987, p.57-71).

⁶⁵Sagjit Singh; Teoría de la información, del lenguaje y de la cibernética [1966]. Alianza. Madrid, 1972 (2ªed. 1976)

Miquel Chevalier⁶⁶ realiza, por contra, una crítica a las tecnologías de la información, y lleva a cabo esta guerra con las armas de su enemigo: apropiándose de imágenes mediáticas, digitalizándolas o reelaborándolas por medios artísticos tradicionales, confrontándolas entre sí para poner de manifiesto la exagerada ambigüedad de los medios y lo imprevisibles que pueden resultar ciertos mensajes. A esta opinión parecía sumarse Singh, quien en 1966 pensaba⁶⁷, influido por los medios reales de la época, que existían dos caminos a elegir en la transmisión de la información dependiendo del grado de distorsión de la misma. Situaba al teletipo, la telefonía, la radio y la televisión como los menos distorsionantes, y al procesado informático como una función en la que la intervención humana era mínima y la distorsión de la información era considerable. Actualmente, en menos de treinta años, ambos caminos están plenamente unidos y el grado de distorsión se ha reducido en ese conglomerado de medios dispuestos eficazmente.

Igualmente se reflexiona sobre esa nueva visión en ventana documental del sistema informático Windows y que supondrá la concepción de nuevas formas de visión, acumulables a la de la ventana pictórica o a la del libro tradicional. Es curioso comprobar cómo el artista alemán Rainer Ganahl ha meditado también sobre esto en su obra Windows (1992) -se trata de una proyección de 88 diapositivas mediante cinco proyectores, cuyas imágenes emitidas poseen la forma de la ventana del sistema de Software Windows, y en las que introduce el juego de que cada una reenvía a otra- y coincide en presumir la divulgación de una nueva forma de representación del mundo ("nouvelle fenêtre du monde, nouvelle espace épistémologique de production, de circulation de traitement et de manipulation du savoir", según Jérôme Sans⁶⁸ fundada en el espacio inmaterial informático⁶⁹. El que lo proyectado sean archivos tiene también su importancia pues supone darle la noción de un espacio de narración documental, que es, si lo pensamos un poco, el fundamento de lo histórico -de nuevo la relación con el lenguaje tradicional-. Pero incluso podemos llegar más allá en nuestra especulación sobre este punto; al exhibir en sus ventanas porciones -nunca enteras- bibliografías, índices, listados de notas a pie de página, páginas del I.S.B.N. o del copyright, etc.⁷⁰, está contraponiendo la antigua posibilidad de visión total del libro con la

⁶⁶A este artista lo conocemos por el comentario que, de su exposición en la Galerie des Beaux-Arts de Nantes, realiza Pierre Giquel en Art Press, n°162, octubre 1991, p.92.

⁶⁷Teoría de la información, el lenguaje y la cibernética. Alianza. Madrid, 1972, 2ª ed. 1976

⁶⁸Jérôme Sans; reseña de la exposición de Rainer Ganahl, titulada "Window, les immigrés des beaux quartiers", en la galería Roger Pailhas (28 marzo-15 abril 1992), publicada en Art Press, n°170, junio 1992, p.85.

⁶⁹

⁷⁰Barry Schwabsky, especialista en la obra de Rainer Ganahl, brinda los autores predilectos de este artista y de los que utiliza las partes reseñadas de sus obras; los autores son Mike Davis, Gayatri Spivak, Manfredo Tafuri y Slavoj Žižek. De este último Schwabsky obtiene la distinción entre "boundaries" [bordes] y "limits" [límites], que determinan, respectivamente, las limitaciones exteriores de un objeto y las posibilidades futuras de realización, metas, de dicho objeto. En este sentido, lo que ofrece Ganahl con sus porciones de información es el borde, boundary, la limitación.

visión parcial de las ventanas informáticas -esta es la diferencia-. Al parecer, según Schwabsky, Derrida ha realizado detenidos estudios sobre las diferencias entre la escritura manual, o de tipos móviles, frente a la escritura electrónica y ha considerado que, frente a la posibilidad de tachado y reversibilidad -siempre por acumulación, como hemos dicho en un capítulo precedente- de la primera, la segunda sólo posee la pérdida, teniendo como única contrapartida el facilitar la integración e inserción de textos; esto ha sido estudiado detenidamente por Umberto Eco alcanzando idénticas resoluciones. "Me gustaría saber - dice E. Lledó-, de no ser por imitación ridícula de lo que se hace en ámbitos muy lejanos a los nuestros, cuáles son los principios -no ideológicos, que esos están bastante claros, sino los verdaderos principios- en los que se apoyan los divertimentos pedagógicos de nuestros tecnólogos arbitristas. Lo penoso es que esos personajes tiene poder y han hecho dogma de sus deleznable propuestas. Recordaba, por cierto, en el prólogo de mi libro que esa obsesión por vivir sólo de alimentos electrónicos, de imágenes frías del presente, y por borrar no sólo el pasado colectivo, sino incluso el individual, dejando a un lado posibles interpretaciones más o menos psicoanalíticas, podría ser una maniobra para justificar cualquier vileza del presente con la impunidad de saber que nunca será recordado"⁷¹.

Ese proceso de desmaterialización citado, intrínseco a los nuevos soportes informativos, es también referido por el grupo británico Critical Decor⁷², quienes, utilizando todo tipo de medios (esculturas en metal, rotulos, fotografías, ...), acuden a las posibilidades narrativas de la obra de arte, pero sin caer en excesos panfletarios, y frecuentemente autorreferencial por influjo conceptual.

El espectador mediante los nuevos medios-soportes comunicativos virtuales parece poseer cierta capacidad de manipulación sobre los resultados obtenidos -sobre el mensaje emitido, que deja de ser unidireccional para establecer desde el principio un camino de retorno practicable-, es el feel-back comunicativo que crea ese nuevo y exitoso espacio interactivo, triunfante por prometedor. Se promueve así una disolución del eterno enfrentamiento entre emisor y receptor. Lo que aquí pasamos a preguntarnos es si este enriquecimiento de los polos comunicativos, así como de los medios y canales, no supondrá en el futuro una pérdida para la estabilidad del mensaje⁷³.

⁷¹Declaración de Emilio Lledó a Francesc Arroyo; publicado por éste último con el título "Ser es ser memoria. Emilio Lledó contra la presión del presente.", publicado en El País, suplemento Libros, 13 octubre 1991.

⁷²Esta desmaterialización, que tiene como referente histórico al arte minimal, es entendida como "la stratégie d'une d'ecadence consciente et sereine qui, malgre tout, aspirerait à 'un art pour le dynamisme, au-delà de la fin de partie'". Según Thibaud Béghin en la referencia de la exposición de Critical Decor en la 5, Upper James Street (22 mayo-29 junio, 1992), publicada en Art Press, n° 172, septiembre 1992, p.86.

⁷³Antonio Pilati nos informa de la tecnología de vanguardia desarrollada y puesta en aplicación en tres núcleos poblacionales, la zona Greenwich-Lewisham y la de Fulham-Greenwich (ambas en Gran Bretaña), Orlando (Florida) y Arlington (Virginia), en los que al espectador le son ofrecidas varias posibilidades de encuadre televisivo en retransmisiones en directo, la repetición ilimitada de jugadas y desde el ángulo

Igualmente existe otra incognita alarmante que Armand Mattelart simplemente se atreverá a dejar planteada ya que su solución sólo nos la dará el tiempo: "Querámoslo o no - dice-, la era de la industria y de la sociedad de la información, es también -cuando uno no suscribe la mirada miope de sus profetas- la producción de estados mentales, la colonización de lo mental" y esto, señala, afectará a la noción y tipología de gobierno que tendremos. En el mismo sentido F. Sáez Vacas⁷⁴ comenta ya la existencia de un grupo elevado de individuos "integrados" en el medio comunicativo que, insolidariamente, relegan a aquellos que son sólo elementos pasivos de los medios de comunicación y su tecnologías. Como dice Jagjit Singh en un momento fundamental de su discurso y pertinente todavía en la actualidad, el ordenador es un instrumento que aumenta la capacidad de almacenamiento de conocimientos pero tales avances tecnológicos no han producido un crecimiento simultáneo de la capacidad de almacenamiento cerebral en el hombre.

deseado en las deportivas, emisión simultánea de un número indeterminado de películas en el mismo canal, etc., y todo ello mediante una única red, la telefónica. Esta red de múltiples posibilidades comunicativas todavía no explotadas ofrece -siguiendo a A. Pilati- la economía de concentrar telecomunicaciones, medios de información e informática en la misma red, logrando un aumento de las posibilidades de la red y la disminución de costes de transmisión. Asimismo comenta una detención, si no una retracción, en la demanda de espacios publicitarios por las grandes empresas lo que convertiría en antieconómicas cadenas de televisión desvinculadas de otros servicios telecomunicativos; de ahí que en varios países cadenas de televisión se hayan aliado con compañías privadas de telefonía, cobrando a sus usuarios los servicios telefónicos y ofreciendo gratuitamente los de televisión. La producción de contenidos (especialmente en radio y televisión) ha sido otra estrategia desarrollada por compañías de telecomunicación, así Pilati cita la adquisición por la poderosa T.C.I. de los estudios Carolco de Hollywood, a lo que nosotros podemos añadir el reciente acuerdo de colaboración entre la firma informática Microsoft y la productora cinematográfica de Steven Spielberg, o, más reciente todavía (1 y 2 de agosto del año en curso), la compra de las cadenas CBS y ABC por la productora Disney y la multinacional de la electricidad Westinghouse, respectivamente; en el ámbito español destaca la ambigua alianza entre Telefónica y Canal+ por el cable. El mismo Pilati parece resumir en un corto párrafo la perspectiva futura: "Mientras las telecomunicaciones y los medios de comunicación se aproximan integrando la oferta, el mercado se concentra cada vez más sobre dos polos distintos: los gestores se convierten también en programadores, y los programadores se introducen cada vez más en el área de producción".

⁷⁴"(...) hay un número creciente de ciudadanos que se ven a sí mismos y operan como neuronas en la galaxia de las redes de información y de toda la tecnología asociada. Para ellos, el resto de la realidad que sostiene, habita o experimenta el efecto de la actividad de la galaxia se difumina, desaparece o, como mucho, pertenece a un orden inferior o subsidiario. Desde esta percepción, toda la realidad sólo contiene ese material intangible que llamamos información" (F. Sáez Vacas; "Derechos humano virtuales". Telos, n°37, marzo-mayo 1994, p.14-16).

PINTAR SOBRE PALABRAS. ESCRIBIR SOBRE IMÁGENES.

Barthes en *La retórica de la imagen* distinguía tres poderes comunicativos de la fotografía -de la imagen fotográfica en sí-: el mensaje literal, el simbólico y el lingüístico. El literal supondría verbalizar en nuestro cerebro lo que a simple vista vemos, lo objetivo. El mensaje simbólico radicaría en la concesión de un contexto social concreto, lo que supone complementar al mensaje anterior. Por último, el mensaje lingüístico va directamente al sentimiento humano, a la posibilidad de mover determinadamente al espectador para que reaccione ante lo denunciado por la imagen. Pero este poder lingüístico comunicativo de la imagen parece no ser en ocasiones del todo suficiente. Esa misma revisión puede ser contemplada en la obra de Cindy Sherman, en sus composiciones, que ella misma "teatraliza" para luego fotografiar obras de Caravaggio, Mantegna, etc. En el XIX la fotografía promueve un cambio en el pensamiento humano; como bien ve J. Le Goff, "revuelve la memoria multiplicándola y democratizándola, dándole una precisión y una verdad visual jamás alcanzada con antelación, permitiendo de ese modo conservar la memoria del tiempo y la evolución cronológica:"¹.

Pintar sobre palabras.

Salinas constata el triunfo de lo visual sobre la oralidad; este es un hecho clave desde la formulación de la escritura. Dice de la fotografía: "informa, describe, en no pocos casos, con un poder que muchos prefieren al de la palabra, y además con una (para mí no del todo convincente) objetividad", para señalar que, si bien él tuvo al medio escrito como canal preferente de aprendizaje, por entonces ya empezaban a entrecruzarse distintos canales comunicativos para el desarrollo del conocimiento². Pero la fotografía puede llegar a exceder la información que proporciona el objeto, o sujeto, real fotografiado; así, McLuhan, en el mismo sentido, cuenta una conversación entre dos amigas en la que una le comentaba a la otra lo guapo que era su niño pequeño, a lo que la madre, alagada, respondía "¡Pues si lo viese en cierta fotografía!". La imagen ficticia supera lo real.

Cuando un artista utiliza de fondo la fotografía de una obra plástica muy concreta del pasado (los casos son incontables, desde Duchamp a David Salle, de Warhol a Arnulf Rainer, de Malcolm Morley a Leonel Moura, ...) los motivos pueden ser múltiples, pero podemos pensar que existe desde un reforzamiento hasta el reconocimiento de que, habiendo tantas imágenes ya realizadas, ahora sólo es necesario añadirles un suplemento renovador, acondicionador a la realidad actual para formular nuevas proposiciones. Sería algo así como pensar en las imágenes del pasado como un bagaje 'readymalizable'. Pero

¹J. Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Paidós. Barcelona. 1991, p.172

²Pedro Salinas, *La responsabilidad del escritor*. Seix Barral. Barcelona, 1961, p.72-73

esto no se da exclusivamente con imágenes; por poner un ejemplo: en la obra de Tim Rollins & K.O.S. titulada *Amerika* -y no sólo en ella- el utilizar como soporte de la obra las páginas del libro *America de Fraz Kafka* adheridas a un soporte rígido, supone una adicción sobre la cultura, similar a la cita culta en el arte literario o en el ensayo; se asume así el objeto cultural, en este caso literario, cuyo estudio ha originado la nueva síntesis plástica. Es un rizo conceptual válido y seductor. Idéntica motivación puede ser hallada en Allan Ruppersberg, quien utiliza en su obra *Why Not Draw* una versión barata de *Las flores del mal* de Baudelaire.

Escribir sobre imágenes.

Fotografía y texto.

Los retratos de familia de Clegg & Guttman (*Portrait of Two Sisters*, 1986. *Portrait of an American Family: a Rejected Commission*, 1987. *Matrimonial Portrait*, 1989.) suponen una revisión desde la fotografía de los variados métodos de exposición del retrato en la pintura del pasado y más concretamente pretenden dejar patente una ideología en vigencia, sea esta social, política o religiosa; introducen un aspecto irónico, emitiendo al unísono una pluralidad de lecturas posibles, pero dando atención preferente a la alegorización de autoridad y jerarquía, no sólo en el ámbito comunitario, sino, de manera destacada, el cosanguíneo familiar. Anteriormente Nicholas Nixon había realizado obras similares, pero en un estilo que pudiera recordar las fotos de aficionado que retrata a su familia cualquier día de fiesta o en un viaje. Tanto en Nixon como en Clegg & Guttman puede ser apreciado un uso de la fotografía como registro documental crudo, algo muy básico en ésta técnica, desatendiendo, por contra, aspectos estéticos placenteros, o tomando estos -en el caso de los últimos artistas- como algo intrínseco a la imagen y por tanto ineludible.

El reportaje periodístico.

"Da la impresión de que hoy todo exista y ocurra sólo para ser fotografiado: de las estrellas de cine a las escenas de guerra, de los lugares de veraneo a la desolación de un cataclismo, (...)" (...) "Lo que podemos ver 'a simple vista', 'de primera mano', sin el auxilio ni la mediación del fotógrafo, se hace cada vez menos importante"³. En esta corta, pero efectiva cita de Pignotti radica el potencial de la fotografía. Las citadas producciones de Nixon y Clegg & Guttman intentan revisar este prejuicio y materializar una posibilidad artística de escape. El artista canadiense Roy Arden juega en sus composiciones con espacios de color plano en la zona superior, mientras que en las inferiores suministra imágenes fotográficas de gran densidad documental. Todo parece indicar que esa parte registral posee una gran densidad informativa, pero nos es ofrecida de manera enigmática,

³Lamberto Pignotti; *Nuevos signos*. Fernando Torres Ed. Valencia. 1974, p.119

sin el refuerzo de la palabra⁴. El concepto de archivo documental proviene además del refuerzo numérico que descansa en la parte abstracta: todos sus dípticos verticales poseen, en esa parte superior no representativa, un número de orden, una cifra que le otorga distinción e individualidad; si en algunos casos las imágenes fotográficas pueden resultar monótonas por su similitud en conjunto, la cifra las reporta a un índice que no nos es ofrecido pero que sin duda existe.

Dentro de este mismo apartado hemos de citar al artista chileno Alfredo Jaar. La problemática que le inquieta es de cabeza múltiple: aparte de la estética, cuidada en extremo, lo socio-económico, lo político, lo poético, En la VII Documenta de Kassel (1987) pudo ser vista su obra 1+1+1, una reflexión documental sobre el Tercer Mundo, y acentúa su crítica al mostrar la colectividad más sufrida de estas regiones: la infancia. Curiosamente, en la obra referida, no fotografía las figuras infantiles en su totalidad, nos las brinda fragmentadas, nos muestra exclusivamente las piernas de estos infelices y, además, la fotografía es expuesta invertida, pero no hay posibilidad de engaño, sólo se engaña quien quiere ante esta porción de realidad seccionada y antípoda.

Una obra realizada en 1973 por Jean Le Gac titulada En minibús -antes de haber caído en la pintura anecdótica allá por los primeros años de la década de los ochenta- compuesta por diez planchas con fotografías y textos⁵, expuestas en cuadros individuales (50x50 cm.), perteneciente a la galería Brigitte March de Stuttgart, relata documentadamente un viaje realizado en su furgoneta azul, durante el cual alternará su trabajo pictórico tradicional con su registro mediante los medios citados. De ese mismo año es la obra El pintor, en ella recurre, igualmente, a mostrarnos a un pintor paisajista tradicional pintando al pie de un río, de una barraca, de la vía del tren y en el medio de un bosque; los textos se muestran a pie de foto y más que descriptivos son un requerimiento de la figura del pintor y su producción significativa⁶, pero en un clarificador juego que envía

⁴"Par déduction encore, la rétention du langage, la séparation du texte et de l'image, la suppression de la légende de la photographie, sont autant de stratégies pour poser l'oeuvre en termes uniquement visuels et pour que nous nous posions la question: qu'a-t-il pu advenir, sinon le temps, pour que je puisse reconnaître, mais non pas identifier, ce drame?". Antonio Guzmán; "Roy Arden; archives instables". Art Press, nº155, febrero 1991, p.35-37.

⁵Bernard Marcade en su texto "El uso del imperfecto en las artes plásticas" para el catálogo de la Sala Parpalló de la Diputación Prov. de Valencia (Ediciones Alfonso el Magnánimo, Palau dels Scala. Valencia. Junio-julio 1994) dice: "Las admiraciones de Jean Le Gac van dirigidas hacia todos aquellos que siempre estuvieron errando o navegando entre la palabra y la imagen: Raymond Russell, René Magritte, Jorge Luis Borges. En este sentido, la obra de arte no puede ser pura, ya que por naturaleza se ve atravesada por intensidades divergentes. El debate antiguo de 'Ut Pictura Poesis' dista mucho de ser obsoleto. Y precisamente porque la pintura y la literatura permanecen respectivamente habitadas, como fantasmas, una por otra, Jean Le Gac se complace astutamente en el juego de enfrentarlas una contra otra".

⁶"L'activité paisible du peintre de paysage cesse d'être parfaitement innocente, on devine de mystérieux fantasmes des gouffres" (Günter Metken; Jean Le Gac. Le Peintre, Exposition romancée, Centre Georges Pompidou. Musée national d'art moderne. 11 enero - 27 febrero 1978. Comisario Jean Hubert Martin. París. 1978. Textos de Pontus Hulten y G. Metken)

del texto a la fotografía y de la fotografía al texto⁷. No será esta la única ocasión en la que enjuicie las posibilidades del pintor, cinco años más tarde realizará *Ange glacé*, pintor (1978); aquí la figura del artista registrado desaparece de la imagen fotográfica, tan sólo aparece el campanario de una iglesia en la fotografía central superior, mientras los textos la rodean lateral e inferiormente, formando un tetrámero armónico⁸. En el año 1980 la especulación alcanza su cima al introducir su obra *El Ekta existe*, entre la pintura del siglo XVIII de un museo; en la obra se entremezclan bustos escultóricos de pintores, fotografiados directamente de sus respectivos monumentos públicos, con un par de fotografías de su propio rostro, insertándose no tan sólo en sus propias obras, sino también en el Parnaso de los pintores (algo muy similar a lo realizado por Chris Burden cuando introdujo, en una obra para televisión, su nombre entre el de varios génios de la pintura universal). Aparte de estos trabajos, merece ser destacada *Ridi-Ville*, en la que realiza una catalogación marcadamente sentimental de los lugares más bellos e íntimos de un pueblo del Midi francés, como crónica -en palabras de Günter Metken- "para quien un día la abandonó para siempre"; se refuerza aquí la idea de recuerdo, de vivir de nuevo lo vivido -y el mismo crítico señala que la descripción no es válida, tanto en su producción como en su recepción, más que para aquel que la ha vivido de alguna manera.

A finales de los setenta el artista portugués Juliao Sarmiento todavía no empleaba aquellas fórmulas, tildadas de posmodernas, que le valieron ser seleccionado junto al español Miguel Barceló como representantes ibéricos en la VII Documenta de Kassel de 1982; por aquel entonces mostraba pequeños cuadros conformando estructuras regulares (3x3, 4x3, ...) e intercalando cuadros con texturas y cuadros con textos. *Phoenix* es una obra de 1978 en estructura 4x3. Hasta la televisión adopta el doblete imagen+palabra. Algo debe tener esa palabra escrita para que, rechazándose la anterior declaración de Pignotti, se acuda a ella como refuerzo de una imagen tan precisa como la de la fotografía e incluso por el videoarte (fig.). Artistas como Gilbert & George (fig.292), Kippenberger (fig.293) o Victor Burgin (fig.294 y 295) perciben no sólo que la imagen no es suficiente sino que puede ser realizado un maravilloso juego ofreciendo una imagen enigmática -toda buena fotografía lo es- y un texto relacionado con ella en diferente grado.

(EN PAGINA SIGUIENTE)

Fig. 292. Gilbert & George. Rick. 1977.

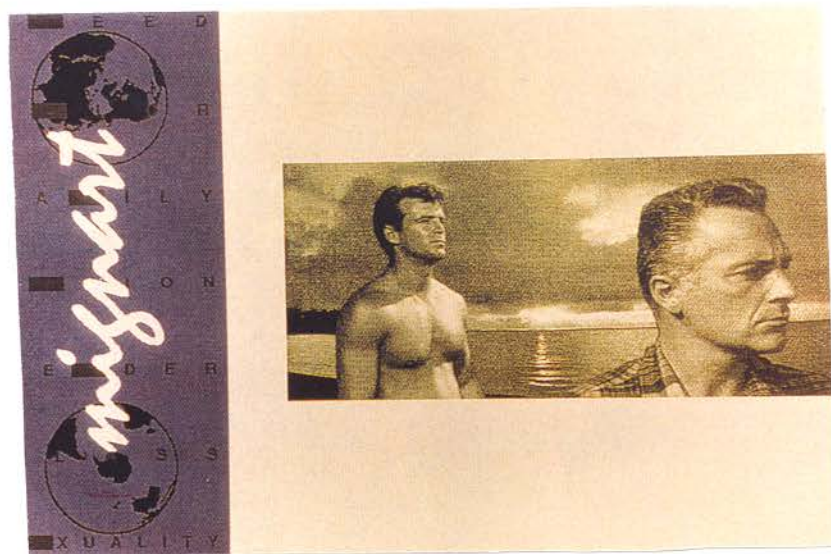
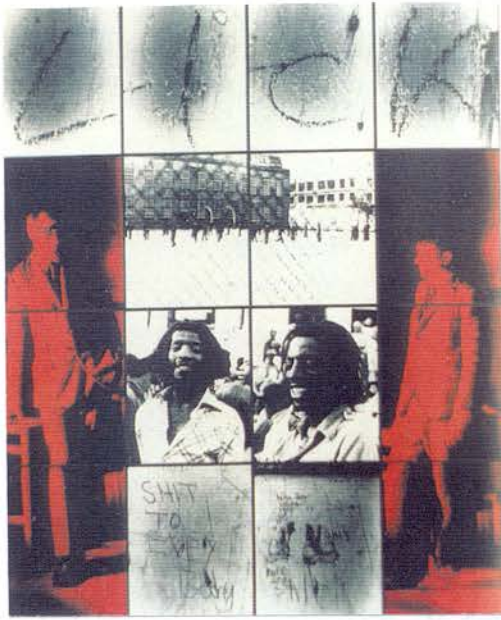
Fig.293. M. Kippenberger. Dialog mit der Jugend. PPS Gal. Hamburgo.

Fig.294. Victor Burgin. Family Romance. Serie. "Mignart". 1990

Fig.295. Victor Burgin. Portrait of Waldo Lydecker. 1991.

⁷Esta idea es tomada del ensayo de Günter Metken antes citado.

⁸Desgraciadamente de esta obra no ha sido posible localizar una transcripción del texto escrito por el artista y su comentario se hace exclusivamente desde lo formal, tan sólo declarando la ausencia de una imagen del pintor en ella.



Revisando a Atget: la palabra suple al hombre.

Willie Doherty, por su parte, acude a fotografiar callejones y suburbios industriales de Irlanda del Norte, en las que introduce, superpuestos, concisos textos para que el espectador reflexione. No conocemos como se generan tales textos en relación con la imagen, ni si esta fue anterior o posterior a aquellos; *Remote Control*, *God Has Not Failed Us* o *Enduring* son tres de los textos utilizados. En la misma línea pero jugando con fotografías de seres humanos fragmentados encontramos a Jochen Gerz; pudiéramos decir que las palabras cambian al texto y viceversa, al no poseer nexos comunes (serie *O vécú* o *non-vécú*). En sus fotografías aparecen personas, aunque sólo son restos, son presencia en ausencia. Con mayor ausencia humana juega Axel Hütte, quien realiza en 1992 un trabajo tomando como sujeto las estaciones de metro berlinesas; el recorrido, según Ami Barak es muy concreto: partiendo de Paracelsus Bad, pasa por Alexander Platz y finaliza en Leinestrasse, es decir cruza Berlín de Este a Oeste, reafirmando la actual libertad de circulación de una línea hasta hace poco tiempo prohibida. Los textos que aquí aparecen son los de las denominaciones de las estaciones -en la fotografía central, captada directamente de la señalización interior del metropolitano-, franqueados por las dos bocas del tunel de cada estación. Su labor roza lo documental, y así aún renunciando a la directa expresión humana -que bien pudiera provocar cierto sabor a suceso particular- expone el carácter de quienes transitaron esos pasillos al exponer las diferencias cromáticas entre las estaciones: más vivos y agradables en la antigua zona occidental, más monótonos y agrisados en la oriental.

Sin palabras. La voz del espectador.

Estamos hablando de una imagen apoyada por la palabra pero, en justicia, hemos de dejar también aquí testimonio de los que piensan lo contrario. El director de cine Win Wenders es rotundo en su postura: "Creo que una imagen se basta como tal, mientras que la palabra (Wort) pertenece a una repuesta (Ant-Wort) y la respuesta a una historia"⁹. A igual conclusión llega Roy Arden cuando manifiesta: "Par deduction encore, la rétention du langage, la separation du texte et de l'image, la suppression de la légende de la photographie, sont autant des strategies pour poser l'oeuvre en termes uniquement visuels et pour que nous posions la question: qu'a-t-il pu advenir, sinon le temps, pour que je puisse reconnaître, mais non pas identifier, ce drame?"¹⁰.

⁹Win Wenders, citado por José Luis Pardo. *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Eds. del Serbal. Barcelona. 1991, p.13.

¹⁰Antonio Guzmán; "Roy Arden; archives instalables". *Art Press*, nº55, febrero 1991, p.35-37.

Voyeurismo fotográfico anotado.

En la película *smoke*, dirigida por Wayne Wang y con guión del prestigioso escritor Paul Auster, la actividad secreta del empleado del estanco Auggie Wren (Harvey Keitel) hila todo el contenido del film de una manera tan simple como efectiva: el estancero, en clandestinidad y de manera no tan banal como pudiera parecer en un principio, fotografía todos los días a la misma hora la fachada de su establecimiento desde la acera de enfrente y a las gentes que en ese instante pasan ante ella; y las guarda meticulosamente ordenadas en ficheros anuales: tal producción sorprende al cliente-escritor Paul benjamin (William Hurt) quien ojea los álbumes lentamente (Auggie: "Nunca lo entenderías si no vas más despacio, amigo mío") Todas parecen iguales "pero cada una es diferente se todas las demás (...)". El escritor finalmente encuentra sentido al delicado juego cuando advierte en una de ellas a un ser querido desaparecido. Pero este juego cinematográfico poseía un precedente que posiblemente Auster, muy bien informado del arte actual -en *Leviatán* toma como uno de sus personajes a Sophie Calle (Maria Turner)-, conociese: Douglas Huebler, quien retrata, persiguiéndolo, a un individuo elegido al azar. Descubrir el por qué de esta agradable sensación del juego de reconocimiento ocupa a José Luis Pardo quien manifiesta: "Las imágenes dejan entonces el valor por sí mismas, aisladamente y en su singularidad, para adquirir un valor relativo al lugar que ocupan en su serie", y advierte que es el sentido lo que distingue las historias, los relatos, de "las colecciones de fotografías yuxtapuestas que no constituyen una narración"¹¹.

El citado Douglas Huebler realiza en 1971 su *Variable Piece, No.70*, teniendo como propósito la documentación fotográfica de la existencia de todo ser humano a través de lo que se denomina un *quidam* -un individuo seleccionado al azar y representante de todos aquellos de su misma especie-; "paradojización de la paradoja", dice de esto Colin Gardner. Coincidiendo con las reflexiones a las que llegaba por la misma época el escritor francés Alain Robbe-Grillet¹² añade a sus obras comentarios que completan la falta del *quidam* real ya que sólo es posible contar, lógicamente, con su reproducción fotográfica

¹¹J. L. Pardo hablando sobre W. Wenders, en *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Eds. del serbal. Barcelona, 1991, p.11.

¹²Robbe-Grillet considera superflua toda explicación sobre una cosa exclusivamente cuando la cosa se halla presente ("An explanation, Whatever it may be, can only be superfluous when it comes face to face with the presence of things". Párrafo aportado por Colin Gardner en su artículo "The World According to Douglas Huebler". *Artforum*, noviembre 1988, vol. XXVII, nº3, p.100-101; quien lo extrae concretamente de la obra de Robbe-Grillet *Snapshots and Towards a New Nobel*. Calder and Boyars, Londres, 1965) y Huebler le añade la imposibilidad de que el objeto sea en sí mismo un objeto artístico sin que algún individuo pronuncie sobre él su 'artisticidad' -en esto concuerda con el *object trouve* de Duchamp- ("Things are only things the same way words are only words. No thing is art! Anything, of course, may join with other things in a relationship that may be regarded as art. It is human intelligence that constructs such relationships or, put another way, produces languages.")

El espectador es reducido a voyeur en el trabajo de Didier Bay *Muses et musées* (1990), presentado como un políptico de seis fotografías, enmarcadas en columnas de a dos, siendo la central superior de doble tamaño que las demás, por lo que la inferior desciende un espacio por debajo de las restantes. En las fotografías, espectadores de espaldas observan cuadros de desnudos fotográficos realizados al estilo de los más célebres y tradicionales desnudos pictóricos. Curiosamente los desnudos y los comentarios, que en aséptica y menuda tipografía acompañan algunas de las instantáneas, están interpretados por mujeres. Bay reflexiona frecuentemente sobre lo femenino; en *Droits et allegories*, de 1990, sobre el retrato de la Gioconda de Leonardo analiza el desprecio público por el arte -el espectador pisa el retrato, o éste aparece mezclado con falsos alimentos procedentes de anuncios publicitarios, o la superpone a los artículos de la Declaración de los derechos humanos; en *Miroir d'été* (1991) se le proporciona al espectador una visión por el ojo de una cerradura y sus monólogos tipografiados son un juego referencial con el título del cuadro que tan secretamente parece contemplarse¹³.

También Ian Breakwell acude, entre 1975 y 1978, a la contemplación voyeurística a través de su cámara fotográfica, pero tomando como sujeto paciente de su acción a una persona concreta que realiza diariamente un paseo por los alrededores del mercado londinense de Smithfield. "Las frases adjuntadas a las fotografías ('¿de dónde viene?', 'está como una cabra', 'aquí está', etc.) son preguntas o comentarios impersonales dirigidas a otros observadores y no al hombre mismo, el cual permanece totalmente inconsciente de la obsesiva investigación solapada de Breakwell"¹⁴. La pretensión fundamental es la de documentar hechos cotidianos que escapan a lo tradicionalmente biografiado, momentos considerados como significativamente nulos, y por tanto ignorados; de este modo, si contemplamos la página de su diario perteneciente al 12 de octubre de 1982 -documentada por Jeremy Lewison en la crítica a su exposición en la galería madrileña Fernando Vijañde en 1983- realiza una profunda crítica de las ausencias que detectó en el desfile londinense conmemorativo de la victoria de las Malvinas; allí se despliega una alevosa omisión de los muertos, desaparecidos y mutilados producidos en la guerra. Lo que se muestra allí es propaganda, datos no del todo reales o, como prefiere decir Lewison, "datos semificticios"¹⁵. Esa especulación sobre los instantes perdidos, instantes, por expresarlo de

¹³"(...) sont accouplées avec un texte, monologue interieur féminin, 'sur me vie quotidienne singulièrement exclue de l'abstraction, qu'est la nudité". Comentario de Anne Dagbert a su exposición en la galería Langer Fain (15 mayo - 22 junio, 1991). Art Press, nº160, julio-agosto 1991, p.80-81.

¹⁴Jeremy Lewison; Ian Breakwell. *120 Days and Acting*. Cat. Galería Fernando Vijañde. Madrid, 1983, p.10.

¹⁵"La presentación de datos semificticios como si fueran hechos indiscutibles es una característica de la publicidad; y no es casual que las obras de esta última serie de Breakwell se parezcan, en algunos aspectos, a grandes carteles. Como ha comentado el propio artista, la escala de los cuadros es tal que este parecido con las carteleros es inevitable, lo cual es interesante cuando recordamos que la publicidad suele presentar un ideal que está a cierta distancia del espectador, pero lo bastante cercano y atrayente como para invitarle a

algún modo, de imaginaria -en el sentido militar del término, de servicio no efectivo pero en espera- son sobre los que frecuentemente reflexiona Ilya Kabakov y que ha dado espléndida muestra de ello en la exposición *Nachtregels*. Kabakov utiliza frases tomadas de diálogos cotidianos, plenos de trivialidad, casi lo que en lingüística se denomina como función factica -de contacto- del lenguaje; el artista se convierte así en un reportero de lo que escucha, un voyeur que por ello mismo goza de lo fragmentado del discurso y de la clandestinidad de la recepción. Pero también hay en ello significaciones políticas, pues, en la Unión Soviética, esos comentarios intrascendentes eran analizados políticamente al suponerseles -como en el sueño psicológico- lugares por donde se liberaban las verdaderas opiniones de los individuos; y las casas comunales eran densos espacios de información.

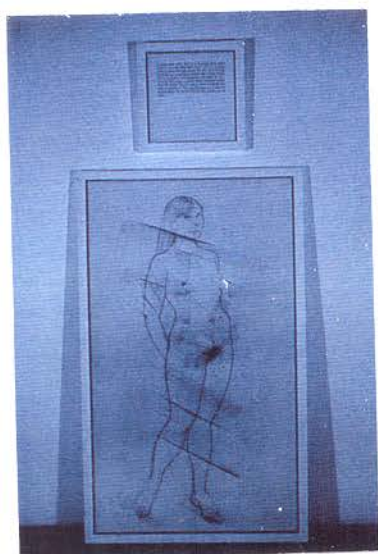


Fig.296. S. Calle. *Autobiographical Stories. The Razor Blade*. 1988. Gal. Chantal Crousel. París.

Pero el artista que ha conseguido llegar en plenitud a esa noción de voyeurismo artístico planificado es la norteamericana Sophie Calle. Tanta efectividad ha conseguido con sus trabajos que, aparte de ser considerada como uno de los artistas clave del panorama actual, ha merecido el elogio de uno de los más distinguidos novelistas de culto del medio literario internacional, el ya citado Paul Auster, quien, como hemos dicho, la convierte en uno de los protagonistas principales de su novela *Leviatán*, aderezando su figura con elementos de ficción pero congruentes con la fantástica vida real que la creadora ha llevado¹⁶. Un ejemplo de este compromiso febril de la artista con su arte y con su vida privada puede verse ejemplificada en su trabajo *L'hotel* (1980); para su realización se emplea en el servicio de habitaciones de un hotel en Venecia; enmascarándose en esta labor puede espiar los hábitos de los clientes, llegando a fotografiar clandestinamente sus

entrar."

¹⁶Para terminar de testimoniar su admiración por ella, Auster decide dedicarle éste libro.

pertenencias, los objetos usados en el hotel, etc., para reconstruir historias de sus vidas. Llega a crear un personaje ficticio al que proporciona características reales y lo bautiza como Henry B. ¿No hay en ello mucho de aquella belleza suprema pensada en el Renacimiento resultante de la suma de partes bellas de seres que lo son parcialmente? Pero los supremos actos de voyeurismo los realiza en 1980 y 1983; el primero *La Suite Venetienne* trata de la persecución clandestina de un hombre determinado pero desconocido, documentando sus recorridos, sus paseos, su conducta, tanto habituales como excepcionales. El culmen lo alcanza con el titulado *L'homme au Carnet*, donde no se conforma ya con el acecho, sino que elimina cualquier rastro de discrección con los datos obtenidos; veámos: paseando por las calles de París encuentra una agenda telefónica perdida, localiza a su propietario y tras fotocopiarla se la devuelve anónimamente. Posteriormente llama a los números de telefono para indagar sobre la personalidad del poseedor de la agenda¹⁷. En el colmo del atrevimiento va publicando diariamente los resultados en el periódico parisino *Liberation* omitiendo siempre el nombre del personaje observado así como los de sus confidentes. El resultado no se hace esperar, el 28 de septiembre, en el citado diario, aparece una carta firmada por Pierre Baudry, de tono indignado al sentirse reconocido por los datos dados en los sucesivos reportajes. Pero esto es tan solo el inicio de la gran bufonada: tras llevar a la artista a los tribunales y ganar el juicio, el sujeto acosado exige que la autora aparezca desnuda en las páginas del periódico al mismo tamaño de los artículos y durante el mismo tiempo que duró la exposición. La artista para inhibir interiormente los efectos psicológicos de la condena realiza un dibujo a partir de la fotografía y la acuchilla. Luc Sante, al comentar el trabajo de Calle en su totalidad, hasta 1993, ve un avance gradual desde lo narrativo, dominante en sus primeros trabajos *Les Aveugles*, especialmente, fig.297), a lo visual, de los últimos; pero siempre directamente dependiente del lenguaje escrito¹⁸, así también aprecia cierta pobreza expresiva, atribuyéndola a la insuficiencia de las experiencias de segunda mano, de las

¹⁷Luc Sante en el artículo "Sophie Calle's Uncertain Principle" -publicado en la revista *Parkett*, nº36, 1993, Zurich; p.74-82 (versión en inglés) y 83-87 (versión en alemán)- proporciona dos precedentes de sus encuestas públicas como formas de expresión artística, ambos dentro del surrealismo: el caso de Jacques Rigaut que, llevando consigo permanentemente unas tijeras, corta furtivamente un botón de la ropa de la gente con la que trata para conformar una documentada colección; el segundo caso, más conocido, es el de Philippe Soupault que en medio de la noche corta la circulación de una vía con una gruesa cadena y al detenerse un autobús asciende a él y asalta a sus ocupantes con la petición de que le den sus fechas de nacimiento. El autor del las considera como acciones atrevidas, violentas, de individuos ocurrentes que pretenden "documentar el aburrimiento" y que poseen un paralelismo institucional en el trabajo burocrático, lento, enmarañado, y, finalmente, inútil.

¹⁸"(...) the principal tool is language, with the visual component filling an illustrative role. In this way, her work suggest the forensic process during a police investigation: She assembles clues, descriptions, guesses, illusions, and pieces them together into an approximate rendering. In the earlier works, this rendering takes the form of a dossier: in the later ones it resembles an identikit sketch." (Luc Sante; artículo sobre Sophie Calle señalado en cita precedente y procedente del monográfico realizado sobre esta artista en *Parkett*, nº36).

descripciones verbales que los sujetos dan a la artista y la reproducción que de ellas hace. Didier Semin¹⁹ por su parte resalta los aspectos de indiscreción -hoy en día los medios tecnológicos nos hacen ser sujetos potencialmente observables; cualquier pequeño motivo puede poner en marcha sobre nosotros ese dispositivo de control del cual el Estado ha dejado de ser el único fiscalizador-, de su exposición, en un estilo que recuerda a los informes policiales, y de la desmesura de las acciones referenciadas que le imprimen un tono pornográfico, tanto en los textos como en la intimidad desplegada abiertamente de las fotografías; una intimidad violada no sólo ajena, pues, en *Recits autobiographiques* (1988), una importante serie en la que recoge alguno de los hechos más relevantes de su vida, exhibe sin ningún rubor su propio trabajo temporal como artista de top-less.

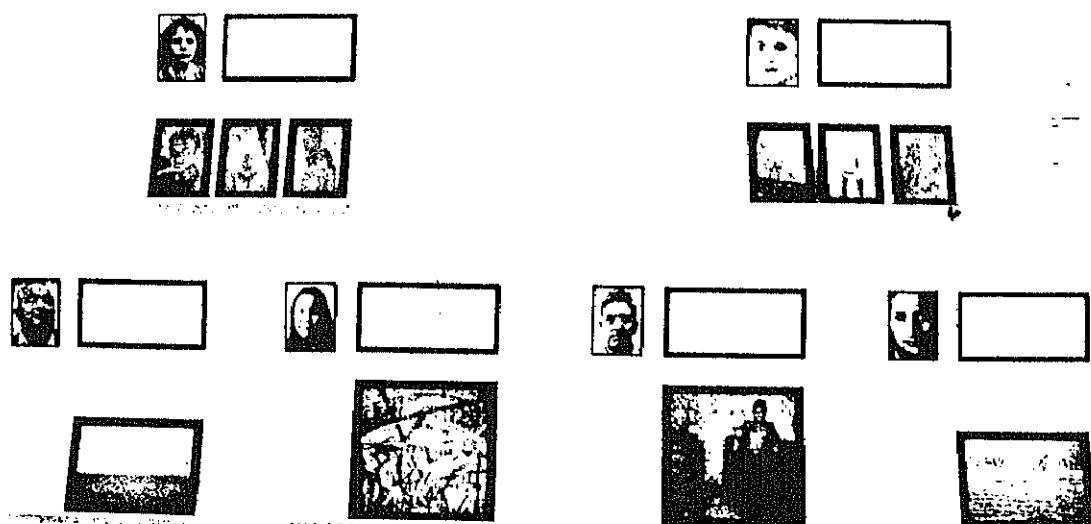


Fig.297. Les Aveugles. 1986.

La insuficiencia significativa de la fotografía.

La justificación documental de esa rica mezcla de las herramientas textuales y fotográficas nos la da también el último crítico que acabamos de citar, Didier Semin, y en el mismo artículo, atendiendo muy especialmente a la imposibilidad narrativa total de la fotografía sin el apoyo de un texto, "interprète volubile mais corrompu"²⁰. Pero no es sólo

¹⁹Didier Semin; "Sophie Calle. La limite comme experience". Art Press, nº138, julio-agosto 1989, p. 30-31.

²⁰"D'une certain manière, la photographie ne peut exister -comme trace preuve ou indice- sans legende: cet espace de la vérité ne peut de passer de l'espace du mensonge. La photographie est comme un témoin intègre, mais muet, qui ne pourrait s'exprimer que par le truchement d'un interprète volubile mais

este autor el que repara en esa insuficiencia fotográfica; Patrick Frey²¹ también advierte esa penuria de la fotografía: "Photographs are always stories; they do not represent, they do not report, they do not impart desinterested detachment; instead they gossip, they are drenched in emotional intend. Photographs are apparatically standarized dream pictures, their content consists of fragments of reality". La fotografía por sí sola es exclusivamente ininteligible, necesita ser incluida en un contexto, su propio contexto -recordemos la cita de Barthes con la que iniciamos esta parte dedicada a la fotografía- y el contexto es exactamente -verbalmente eso: estar en el texto. Pero el texto por sí solo no vale absolutamente nada, hoy necesitamos el apoyo de la imagen (McLuhan libremente entendido) Si Wittgenstein dijo que todo concepto, para ser entendido plenamente, debía ser observado en el contexto en el que se pronunciaba, la fotografía es idéntica a la palabra en su necesidad de estar avalada por un contexto. Imagen y palabra en la actualidad son dependientes y, por tanto, inseparables. En Elementos de Semiología (1965) Barthes hablaba de la necesidad que la imagen posee de lo verbal: "La substancia visiva, por ejemplo, confirma las dos significaciones, exigiendo la compañía de un mensaje lingüístico (como ocurre en el caso del cine, la publicidad, los comics, la fotografía periodística, etc) de forma que al menos una parte del lenguaje icónico se encuentra en relación estructural de redundancia o de recambio en el sistema de la lengua". Los ejemplos pudieran ser interminables pero citaremos las difundidas producciones de Laurie Anderson y Duane Michals, pero, para redondear la postura, citaremos el caso concreto de Natacha Nisic por su actualidad: la sensación de intimidad expuesta -casi pornográfica- de sus obras está provocada por el uso de correspondencia postal, autorizadamente violada, y que, sobrepasando con creces el notable interés de la fotografía, resulta tan potente a los ojos de Dunja Blazeviv²² -y así también a nosotros- que le hace ratificar la imposibilidad de que ningún espectador puede permanecer ajeno a una identificación con la víctima y añade "far more than a photographer would".

Resulta curioso que mientras redactábamos esta parte de la tesis apareció en la prensa un cordial artículo de Ignacio Amestoy Egiguren²³ dedicado al recuerdo del fotógrafo recientemente desaparecido Miguel Alonso y en el que, tras comentar un artículo sobre la insuficiencia fotográfica aparecido en la revista Fotografías²⁴ -aún elogiando la

corrompu. Plus qu'une hétérogénéité de structure (soulignée par maints auteurs de la modernité), il y a entre la photographie et le discours qui la fait exister, une incompatibilité morale qu'au-delà du scandale le travail de Sophie Calle souligne aujourd'hui."

²¹Patrick Frey; "Tombstones, Inscriptions, Photographs, Captions: The Hyperfiction of Life and Death". Parkett, nº36, junio 1993. Zurich, p.105-109.

²²D. Blazevic; "Destruction of the Image. Image of destruction". Art Press, nº192, junio 1994, p.46-50.

²³Ignacio Amestoy Egiguren; "Fotos... y texto". Diario 16. Miércoles 26 julio 1995, p.24, columna diaria titulada El mirador.

²⁴I. Amestoy no documenta suficientemente en su columna el artículo citado del último (¿) número de la revista Fotografía, tan sólo dice encontrarse en la sección La sombra del iceberg, pero sí transcribe un interesante párrafo: "Ateniéndonos al significado de la palabra 'fotografía' -término inventado por aquel

labor de su director, el fotógrafo Eduardo Momeñe- recuerda, en desacuerdo con las opiniones que venimos dando hasta el momento, cómo trató siempre de complementar con sus textos lo que ya por sí sola decía la fotografía, esforzándose, según sus propias palabras, en "estar a su altura"; aparte de la sentimentalidad que, majestuosa, trasciende por completo el artículo, no podemos dejar de pensar que en realidad hay una involuntaria afirmación de la parcialidad signifiante que estamos comentando, no en vano termina diciendo: "los periodistas que escribimos intentamos decir 'de que tratan las fotos'. A veces, lo conseguimos". Es decir, termina justificando la necesidad de un refuerzo textual, aunque de grado menor al de la fotografía. Y es que voces contrarias al apoyo textual de la imagen fotográfica han comenzado a aflorar; así, Roland Barthes también certificó este segundo grado de la fotografía frente al primero del texto oral o escrito²⁵, pero cree que se está produciendo en la actualidad una importante valorización de la imagen hasta alcanzar al signifiante textual. Nosotros pensamos que el problema de la fotografía sigue siendo la enorme cantidad de prejuicios todavía existentes hacia ella, ya que pocos artistas plásticos hay que no sostengan el conocido refrán de que "una imagen vale más que cien palabras", y, de este modo, el artista canadiense Roy Arden suprime progresivamente y hasta la totalidad el acompañamiento textual de sus fotografías, lo que es atribuido por Antonio Guzmán²⁶ a una economía expositiva y a una densificación de contenidos, y añade: "Par déduction encore, la rétention du langage, la séparation du texte et de l'image, la suppression de la légende de la photographie, sont autant de strategies pour poser l'œuvre en termes uniquement visuels et pour que nous nous posions la question: qu'a-t-il pu advenir, sinon le temps, pour que je puisse reconnaître, mais non pas identifier, ce drame?" En el mismo sentido un artista tan determinante como Henri Michaux, que pone en juego el deseo de llegar a elaborar una lengua universal desde la plástica, jamás renuncia a situar esta actividad fuera del arte plástico²⁷. Esto es muy interesante, interesantísimo, pues nos trae a la mano la figura de Cindy Sherman, ya comentada; cuando despliega su particular labor

astrónomo inglés llamado John Herschel-, es imposible ver una imagen sin texto. Un lugar sin memoria es una imagen sin texto".

²⁵"Formely, the image illustrated the text (made it clearer); today, the text loads the image, burdening it with a culture, a moral, an imagination. Formely, there was reduction from text to image; today there is amplification from the one to the other". Roland barthes; "The Photographic Message". Image - Music - Text. Hill & Wang. Nueva York, 1977, p.140. El párrafo lo citamos de Colin Gardner; "The World According to Douglas Huebler". Artforum, noviembre 1988, vol.XXVII, nº3, p.100-105.

²⁶Antonio Guzmán; "Roy Arden; archives instables". Art Press, nº155, febrero 1991, p.35-37.

²⁷"Tenemos la impresión de que toda imagen comporta un mensaje directo que no puede ser expresado con palabras ni encontrar su expresión en los símbolos de las lenguas existentes. Uno de los ejemplos más sugestivos es Henri Michaux, que siente también que su poesía se manifiesta más libremente en el universo figurado semi-abstracto del lenguaje pictórico." (Asger Jorn; "Ni abstracto, ni simbólico". Publicado en Cahiers de l'Herne Henri Michaux, 1966. Reimpreso en Livre de Poche, Bibliothèque Essai, París, p.491-196. Traducción castellana en Henri Michaux. 1927-1984. I.V.A.M. Valencia. 1993, p.222-223.

auto-voyeurística, pues, en realidad y añadiendo un poco más a lo ya dicho, no la ejerce exactamente sobre sí misma sino sobre sus múltiples heterónimos; unos heterónimos plásticos -homenaje a Pessoa- fruto de una profunda labor de maquillaje. Idéntica potencia de la fotografía, superando con creces a la palabra es apreciada por Alfredo Jaar. Como al estudiante Törless, de Musil, a Jaar lo terrible se le hace inexpresable por la palabra - también la palabra posee esa indefensión que veníamos comentando de la fotografía, y quizá por ello se unen-. Cuando Torles atraviesa ese barrio pobre entre la estación y el centro de la ciudad, lo que ve se le hace indescriptible y sólo puede testificar ésto último: "Las palabras no podían expresarlo. No es lo que las palabras pueden decir; se trata de algo mudo..., una estrangulación del cuello, un pensamiento que apenas se insinúa cuando uno trata de decirlo con palabras, pero que entonces se aleja más todavía, algo parecido a lo que sucede con las ampliaciones muy grandes, en las que las cosas se ven con mayor claridad, pero donde llegan a verse cosas que, de hecho no están... De todos modos, era algo como para avergonzarse"²⁸. Las coincidencias con Jaar son totales, anteriormente hemos hablado de las fotografías fragmentadas de los niños hambrientos, de los juegos para dificultar la mirada, y ahora añadimos la -a primera vista- escasa originalidad de Jaar en sus textos; siempre copia, nunca da sus propios relatos, y es que su propia voz le parece insuficiente para relatar lo que han visto sus ojos a través del objetivo de la cámara y necesita de voces incontestables; pero hasta ahí llega la autoridad ajena, pues tales textos no son descriptivos de la situación exacta que relata el ojo mecánico de Jaar: el artista coloca textos del diario de derrota de Colón sobre las fotos de los sufrientes mineros brasileños de Serra Pelada, colgados de los muros con su carga sobre las doloridas espaldas, en interminables y serpenteantes filas de individuos sinnúmero. Por otra parte, también existen artistas que utilizan la pintura tradicional como medio de expresión y ven en ella una idéntica carencia; así las manifestaciones de Robert Combas a Demosthenes Davvetas para el catálogo de su exposición de 1987 en el C.A.P.C. de Burdeos, que son comentadas en otro lugar de esta tesis. Volviendo sobre los pasos de Sophie Calle, los últimos trabajos que de ella conocemos, hasta el momento presente, pertenecen a su serie *Les Tombes*, iniciada en 1991, fotografías de tumbas en grandes formatos (fig.). Patrick Frey²⁹ observa la profunda relación que el arte ha tenido con la muerte y como ello puede ser apreciado en la obra de esta artista, pues ya en su amplio trabajo *Suite Venetienne* ha de acudir, siguiendo a un sujeto al que bautiza como Henri B., a un cementerio; sorprendentemente, en *L'homme au Carnet*, regresa a un cementerio pues el sujeto acosado tiene apuntada en la agenda la inscripción de una tumba concreta, la de su madre, según una de las personas telefonadas.

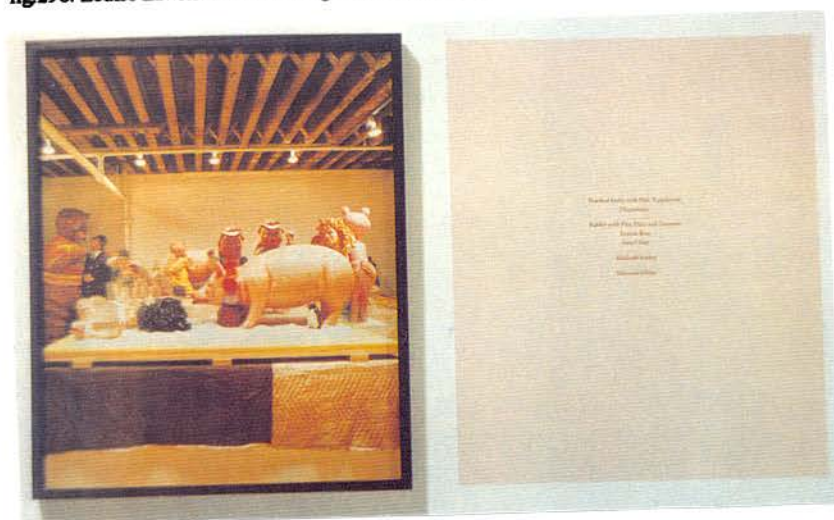
²⁸Robert Musil; *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Seix Barral. Barcelona. 1990, p.24. Versión castellana de Roberto Bixio y Feliu Formosa.

²⁹Patrick Frey; artículo referido en cita precedente.

Sus tumbas carecen por lo regular de un nombre propio, elige nombres comunes, frecuentemente acude a parentescos directos -mother, father, son, daughter, ...-, en cualquier caso supone documentar y exhibir universalmente la memoria de seres humanos desconocidos, gente gris cuya memoria no nos dice nada, que poseen poca 'historia' para el público en general. Se emite así la respuesta final al quidam del que nos hablaba Douglas Huebler.

Una curiosa obra muestra a la izquierda las figuritas Kitsch de Jeff Koons y al lado un texto con los títulos de cada una de las obras que aparecen, a modo de gigantesca cartela, tan grande como la obra. cuando nos acercamos a ver el nombre de su autor descubrimos que no es Koons, sino Louise Lawler, quien ha pretendido realizar una ácida crítica al contexto artístico norteamericano de los ochenta y que se acusa más cuando leemos su título: *Between Reagan and Bush* (fig.298).

fig.298. Louise Lawler. *Between Reagan and Bush*. 1989.



PROPUESTAS DE SENTIDO.

Nomotetas y logotetas.

Entiéndese comunmente por estos terminos, diferentes si bien relacionados, las posibilidades de creación de lenguajes, aun cuando los primeros asignan nombres a las cosas, los segundos crean lenguajes, y especialmente escrituras, a partir de otros precedentes, es decir que construyen lenguajes secundarios aunque con ilimitada independencia. Previos a nomotetas y logotetas existen aquellos individuos que supieron maravillarse ante las potencialidades del gesto gráfico, de los surcos en el barro, de las incisiones en las rocas, etc.¹, y a ellos pertenecen los artistas por los que comenzaremos a hablar. Elias Canetti en *La lengua absuelta*, la primera parte de su trilogía biográfica, narra un suceso cercano a la tragedia con la que demuestra su predisposición infantil hacia la escritura, hacia los instrumentos que trazan. Habiéndole sido negado por su prima Laurica la contemplación de su cuaderno escolar, Canetti, hechizado por la magia de aquellos grafismos que todavía no entiende, roba el hacha de un vecino armenio y corre detrás de su prima para vengarse de la privación. Sus instintos son aplacados por los asustados familiares, pero el hecho les descubre a éstos los deseos alfabéticos del niño: "Creo que comprendieron lo que para mí significaba la escritura, eran judíos y para ellos la 'Escritura' tenía gran importancia; sin embargo debía haber algo muy malo y muy peligroso dentro de mí como para que hubiera querido matar a mi compañera de juegos"². La macabra anécdota de Canetti no hace sino ejemplificar la atracción que los grafismos provocan incluso entre los iletrados (suponemos que la experiencia es universalizable: todos deseamos la escritura).

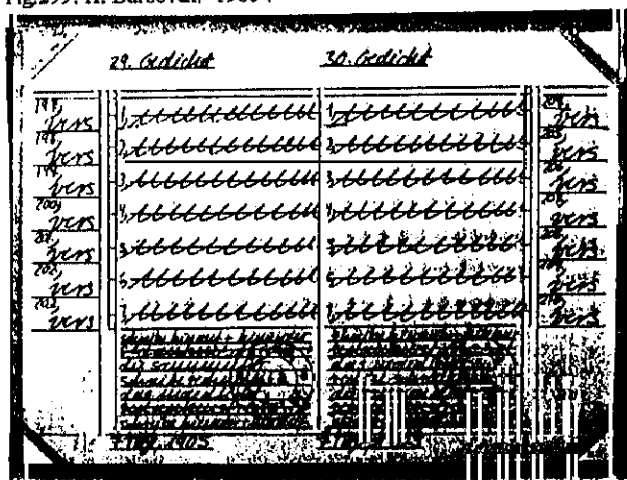
Es aquí desde donde debe ser entendida -parcialmente, pues sus significaciones como comentaremos a lo largo de la tesis son mucho más ricas- la producción de Hanne Darboven (fig.299). Sus escrituras ininteligibles, como las del niño analfabeto que cubre vertiginosamente con grafismos zigzagueantes las líneas de un cuaderno hasta rellenarlo por

¹Liliana Tolchinsky Landsman (*Aprendizaje del lenguaje escrito*. Anthropos. Barcelona. 1993, p.131 y ss.) comenta la "capacidad notacional" humana, la facultad de desarrollar herramientas para realizar trazos permanentes e intencionales, aunque no haya todavía conciencia real de escritura. Ejemplificando esta temprana capacidad con el siguiente caso: "Si, además, hemos compartido el crecimiento de algún niño, sabemos cuán temprano es su interés por los artefactos que producen marcas y con cuanto entusiasmo se dedicará a cubrir -de marcas- toda superficie que encuentre a su alcance. Eleanor Gibson hizo un interesante experimento al respecto. Les dió a niños muy pequeños -de entre 18 y 24 meses- gruesos lápices sin punta y enormes hojas de papel en blanco. Los niños se abocaron entusiastamente a la tarea de llenar las hojas; al cabo de algunos segundos dejaron de hacerlo. Algunos comenzaron a buscar del otro lado del lápiz las razones de que no dejara ninguna marca; otros, simplemente, abandonaron la tarea". Se trata de una impronta gráfica muy interesante y que ha sido elevada al sumun por H. Michaux: "En ellas despliega una escritura anterior al alfabeto, anterior a la cretinización del niño por el aprendizaje de los códigos de comunicación" (F. Rodari; *"El hombre de la pluma"*. Henri Michaux. 1927-1984. I.V.A.M. Valencia, 1993, p.16-23).

²Elias Canetti; *La lengua absuelta*. Autorretrato de mi infancia Muchnik Editores. barcelona. 1985, p.44. Trad. de Lola Díaz.

completo, suponen un elogio de la escritura como monumento del saber. En relación con esto puede ser mencionada la siguiente experiencia de Claes Oldenburg. Oldenburg constata la enorme impresión que le produjeron cuando llegó Nueva York en 1956 los graffitis de sus calles, tanto que comienza a copiarlos en una labor densa y dilatada, y dice sobre aquellos: "lo que más me chocó fue la agitada escritura sobre la superficie de la ciudad: las paredes, las calles, todo lo que pudiera ser marcado. El 'graffiti' todavía no era consciente o estilizado; se trataba de mensajes anónimos de experiencia y de supervivencia"³. Lo que parece interesarle preferentemente a Oldenburg de los graffitis es su poderosa plasticidad y no tanto los contenidos ideológicos; los significados los situa Oldenburg en un segundo plano y cuando repara en ellos no describe más que las potencias a priori del anonimo escribiente: "experiencia", "supervivencia".

Fig.299. H. Darboven, '1905'.



Hablaremos con más detenimiento de la obra de Natacha Nisic en el apartado dedicado a los documentalistas y monumentalistas, pero no podemos omitir aquí su labor, con sus paráfrasis fotográficas de Brassai, fotografiando muros heridos de Sarajevo, muros tan heridos como los cuerpos de sus habitantes, mutilados, vociferantes, blasfemantes, ... y sobre los que ella superpone pequeños trozos de papel con frases obtenidas de cartas auténticas de sus maltratados habitantes. La escritura de las balas también es posible leerla recurriendo a una visión de sus aspectos connotados, pues, en ocasiones, las pistolas dicen más que las plumas, por lo menos sus sinrazones parecen más convincentes y el drama que relatan no puede dejarnos jamás impasibles. Es una escritura de la barbarie. A nuestra mente viene una cita de Borges en *El Aleph* cuando observa a un troglodita hozando en la arena

³ Germano Celant; *A Bottle of Notes and Some Voyages*. Claes Oldenburg: Dibujos, esculturas y proyectos a gran escala con Coosje van Bruggen. I.V.A.M., Cetre Julio González, Valencia, 1989, p.224.

con un palo: "Al principio creí que se trataba de una escritura bárbara; después vi que es absurdo imaginar que hombres que no llegan a la palabra lleguen a la escritura"⁴.

La española Carmen Calvo se mueve -y conmueve- desde mediados de los setenta en unos ámbitos de reflexión pre-escriturales, en una esfera cercana a la que podría comprender el pequeño Canetti; mediante un sistema, de gran sobriedad poética, acumulativo-significativo de objetos semejantes de pequeño tamaño o, preferentemente, de pequeñas piezas de barro, cilíndricas, más o menos largas y con diferentes torsiones, y que suele presentar en líneas paralelas horizontales, por lo que la referencia a la linealidad de la escritura se hace evidente. En ocasiones los fragmentos, tratados como si fuesen grafismos, conforman una estructura representativa reconocible, como cuando reproduce autorretratos de Van Gogh para su Serie reconstrucción (1975), o la serie Retratos, de principios de los ochenta. A finales de ésta década y principios de los noventa suponen un aumento en el tamaño de los objetos mostrados -los signos se solidifican hasta alcanzar la objetualidad- al tiempo que se presentan en entornos muy cuidados, contemplando las relaciones entre ellos, aunque como advierte Barbara Rose -en su contribución al catálogo de su exposición en el IVAM de Valencia (1990)- permite que sean movidas a voluntad por el espectador, pero en algunos casos busca soportes peculiares como vitrinas, estantes y otros elementos de mobiliario expositivo. En cambio Capogrossi descubre una escritura asemántica, ejerciendo sobre los signos una "profilaxis" que para Gillo Dorfles⁵ supone un método de expresión de lo inefable. Su correspondencia con los trabajos de Gottlieb antes citados al hablar de los modos de lectura no pueden pasarnos desapercibidos.

Nomotetas.

El gran nomoteta de nuestra cultura judeocristiana es Adán, ese primer hombre al que le es dado por Dios el potencial nominativo (Génesis, 2, 19 y ss.). Su acrecentamiento posterior es obra de individuos señeros de la civilización de los que pasamos a contemplar superficialmente los principales. Ya en nuestro siglo y en el campo artístico hemos de apreciar una obra no demasiado conocida de Duchamp, consistente en "Comprar un diccionario y tachar las palabras que sean tachables" ("Buy a dictionary and cross out the words to be crossed out")⁶, con ello pretende que el comprador del diccionario evalúe las palabras que merecen ser eliminadas del diccionario y las tache. Más adelante, en Borrar, Tachar hablaremos cómo su labor fue llevada a cabo por artistas posteriores.

⁴El Aleph. Alianza / Emecé. Madrid. 1971, p.17.

⁵"Questi segni invece, esprimono proprio quello che rimane di non detto, di non decibile, di non concettualizzabile, in quell'alone linguistico entro cui oscilla e palpita la vera funzione dell'arte dei nostri giorni e di sempre". Gillo Dorfles; L'alfabeto di Capogrossi. Ed. Scheiwiller, Milano. Aquí ha sido obtenida en Russoli, vol XIII, p.303-304.

⁶La constancia de esta obra de Duchamp ha sido obtenida de Jeanne Siegel; Artwords. Discourse on the 60s and 70s. U.M.I. Research Press. Michigan. 1985, p.20. En la entrevista de la autora con Marcel Duchamp.

Desde el *Lexicon griego*, que pretendía realizar un inventario de términos lingüísticos conocidos, muchos han sido los intentos de monumentalizar la relación entre la cosa y su nombre. Los glosarios romanos y medievales no cambiaron mucho con respecto al *Lexicon griego*, si bien fueron frecuentes los dedicados a un campo determinado del saber, especialmente al Derecho; Verrio Flaco con su *De verborum significatu* es la obra magna de la época clásica, mientras que en el mundo medieval han de resaltarse el *Vocabularium* de Papias, el *Catholicon* de Juan de Balbis y el *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis* de Charles du Cange. Ya en el Renacimiento destacaremos los trabajos de Lorenzo Valla, *Elegantiae*, y en España las experiencias de Nebrija. La obra culmen se realizará a finales del XVIII; en el siglo anterior Comenius realiza una reconciliación entre los objetos y sus nombres (*Orbis sensualium pictus quadrilinguis*, 1658) donde los grabados poseían una importancia crucial como intermediarios entre el objeto real y su concepto. Pero el citado hito de nuestra cultura es la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert que poseía al término de su publicación (entre 1751 y 1772) 28 volúmenes, 11 de los cuales eran de grabados; pero también en la literatura es imprescindible considerar al irlandés Jonathan Swift que en *Los viajes de Gulliver*, sátira de la sociedad inglesa del momento, habla de lo que podríamos llamar 'lenguaje de los objetos', "Puesto que las palabras no son sino nombres de cosas -dice-, sería bastante más cómodo que cada uno llevara consigo las cosas que le sirven para expresar los asuntos de los que pretende hablar (...)"⁷. A partir del culmen de la *Encyclopédie*, a partir de este magnífico momento, curiosamente, empiezan a ser constatadas manifestaciones que expresan la impotencia de la palabra para expresar con plenitud ciertas sensaciones, se han alcanzado sensaciones intransmisibles por el lenguaje. Y no podemos dejar de observar aquí que, al mismo tiempo que empieza a desconfiarse de un valor concreto de las palabras, se inicia la sospecha, asimismo, hacia el primigenio *Guardian* de la palabra. La materialización más efectiva de este discurso desgarrado será la Carta de lord Chandos, de Hoffmansthal (1902). José María Valverde habla de esto en su cuidado prólogo a *Prolegómenos* de la literatura contemporánea de Ingeborg Bachmann, califica este suceso como "la enfermedad del lenguaje", consistente en "hacerse plenamente consciente de un hecho del que la humanidad sólo era vagamente o nada consciente, a saber, que el pensar no existe si no es en el lenguaje, en unas pocas palabras y una gramática que alguien usa en un momento dado"; y observa que esa consciencia se manifiesta por

⁷Continúa así la redacción de Swift: "Muchos, de entre los más cultos y sabios, han adoptado el nuevo sistema de expresarse mediante las cosas; el único inconveniente es que, si hay que tratar de asuntos complejos y de índole diversa, uno se ve obligado a llevar encima una gran carga de objetos, a menos de que pueda permitirse el lujo de que dos robustos servidores se los lleven ... Otra gran ventaja es que puede utilizarse como lenguaje universal que pueda ser comprendido en todas las naciones civilizadas ... De este modo los embajadores estarían en condiciones de tratar con los príncipes o ministros extranjeros aun desconociendo por completo su lengua." Esta larga cita sigue fielmente la aportada por U. Eco en *La búsqueda de la lengua perfecta* ([1993], Crítica. Barcelona. 1994, p.12).

primera vez en la Viena fin de siglo, en la que conoció Hoffmansthal y de la que Bachmann es su "más directa heredera".

Pero en el siglo XX también serán usados 'lenguajes de claridad', cuando el lenguaje común es considerado válido y suficiente. De algún modo es la corriente más aceptada; disponemos de algo muy rico y, aún registrándose ciertas lagunas de exposición, es empleado. Leon Golub en un debate con la crítica Anne Siegel⁸ y otros artistas, Ad Reinhardt, Allan D'Arcangelo y Marc Morrel así lo define: "I use a language which I think is recognizable and comprehensible to others. This is a kind of language, a certain kind of image". Si bien esta respuesta se refiere muy particularmente a un lenguaje plástico, en el contexto de la discusión ambos se superponen. Se desconfía del lenguaje pero se sigue utilizando, como en una entrevista a Heidegger, pesimista ante el desarrollo tecnológico dominante:

Heidegger. -Sólo Dios podría dar una solución a nuestros problemas.

Entrevistador. -Y usted, ¿cree en Dios?

Heidegger. -No."⁹

Logotetas.

En el habla no puede entrar nada ajeno a la lengua y ésta siempre ha sido gobernada por un "grupo de decisión" que impide los cambios; las logotecnias (lenguajes artificiales; Barthes) son un producto que refleja "la imaginación colectiva de la época: la innovación individualizada queda así trascendida por una determinación sociológica (de grupos restringidos) y a su vez esas determinaciones sociológicas remiten a un sentido final, de naturaleza antropológica"¹⁰. La creación de esas logotecnias -cualquiera que sea la función para la que hayan sido creadas- exigen la elaboración de un corpus legislativo, regulatorio, que "debe ser lo bastante amplio como para que se pueda esperar racionalmente que sus elementos saturan un sistema complejo de semejanzas y diferencias"¹¹.

Tenemos en nuestro siglo, más concretamente en los años cincuenta, el extraño caso de un logoteta, el artista de Costa de Marfil Frédéric Bruly Bouabré. Desde su labor artística cotidiana¹² cae en la cuenta de que su pueblo posee una lengua, el Bété, pero carece de una escritura que avale documentalmente su uso; el francés parece ser la lengua y

⁸ Artwords: Discourse on the 60s and 70s. U.N.I. Research Press. Michigan, 1985, p.115.

⁹ La cita es proporcionada por M. Ballesteros en su obra *El devenir y la apariencia*. Anthropos. Barcelona, 1985, p.132.

¹⁰ Barthes, Elementos de semiología. Alberto Corazón. Madrid, 1971, p.34.

¹¹ Barthes, Elementos de semiología. p.100.

¹² Christophe Domino -en "The Semiological Adventure". Art Press, nº192, junio 1994, p.56-57- acredita que desde 1940, y a imitación de Jean Tardieu, Bruly Bouabré mezcla "letters, graphic signs and drawings ('drawn by a non-drawer', using only ballpoint pens and color pencils) combine in a form of expression untrammelled by technical Know-how or style". Es, indudablemente, desde esta experiencia plástica escritural de donde llega a advertir la necesidad gráfica de su pueblo, evitando el peligro del olvido.

escritura soportes de la res publica. Tomando, en principio, el francés como lengua de referencia intenta dar desde el arte una solución a esta necesidad perentoria. Acude a los signos geométricos primitivos grabados en los guijarros de Békora, muy cerca de su aldea natal; alcanza a elaborar una escritura no totalmente alfabética, pues es en realidad un silabario, pero que atiende de manera altamente efectiva a las necesidades de una lengua cuya articulación se percibe estructurada por golpes silábicos de voz. El artista alcanza reconocimiento internacional en 1989, cuando es invitado a participar en la exposición del Centro Georges Pompidou, *Los Magos de la Tierra*. Sus obras son realizadas invariablemente en hojas de papel con un tamaño de 9'5x15cm., siendo cada obra la explicación de un pictograma independiente, en especial en su serie *Alphabet* (1989-1990), reúne, en el centro de la hoja, el dibujo de un objeto que posee la sílaba tratada, dicha sílaba en caracteres latinos según la pronunciación francesa, y el grafismo que lo suplente en la escritura; alrededor de la imagen escribe en francés frases en las que puede aparecer el signo, o bien reglas de utilización. Sus obras poseen así un rasgo pedagógico que parece escamotearse en sus últimas realizaciones, nos referimos a *Knowledge of the World*, en el que la descripción del mundo se hace ya desde el uso de la escritura, o más concretamente a su serie *Orange Peel Markings* (1991) en donde se priman aspectos poéticos desde el uso de este lenguaje combinado con el francés. Desconocemos el grado de imposición de esta escritura entre sus hablantes, pero, como sostiene Christophe Domino, esta escritura se hace funcional y se instrumentaliza desde el mismo momento en el que es utilizado por el artista en sus textos, independientemente del número de adeptos prácticos que posea¹³.

Otro caso excepcional de creación de una escritura a partir de una lengua ancestral la tenemos en la tribu Cherokee que, alrededor de 1920, crea su propia grafía al comprobar sus deficiencias frente al hombre blanco. La historia de esta producción la relata Lucy R. Lippard en un artículo sobre Jimmie Durham en el número de febrero de 1993 de *Art in America*¹⁴.

Pero existen seres que abandonan la escritura de uso común para producir nuevas escrituras -e incluso lenguas- idóneas a los objetivos de su expresión. Un ejemplo admirable es Henri Michaux. "(...) Michaux se dedicó a suprimir de sus escritos el peso autoritario de la lengua institucionalizada", en favor de "una movilidad, una flexibilidad, un relativismo que se adaptase más a la vida y a su flujo."¹⁵ El gusto por el arabesco en sí, por la escritura

¹³En su propia definición de arte, proporcionada por Christophe Domino en el artículo citado en la nota precedente, destaca el valor comunitario del arte, su aspecto de función social y lo considera epítome de la ciencia, ese resumen ad orbis necesario; tanto la labor científica como la artística son, para él, prestigiosas en sí mismas y sólo valorables por los aciertos de sus producciones: "(...) the reputation of a scientist or artist is derived from the undisputed value of his or her 'oeuvre'".

¹⁴Lucy R. Lippard; "Jimmie Durham: Postmodernist 'Savage'". *Art in America*. Febrero 1993, vol.81, nº2, p.63-69.

¹⁵Florian Rodari; "El hombre de la pluma". Henri Michaux. 1927-1984. I.V.A.M. Centre Julio González,

aún inentendible, dibujo como abstracción significativa, lo demuestra E. Soriau cuando habla acerca de las similitudes con la ritmicidad de una frase, y describe su significación mediante el ejemplo del escultor medieval que en una iglesia cristiana reproduce una inscripción oriental sin saber que está escribiendo que sólo Alá es Dios¹⁶. Y ello encaja con los malentendidos de los que sobre teología habla Ciorán. Resulta cuando menos curioso el intenso odio de Michaux por el lenguaje autóctono, pero por esto mismo puede ser entendido su inicial rechazo a los medios tradicionales del arte plástico, en especial la pintura¹⁷. Los textos de Michaux son irrepetibles, realizados con una potencia tan rica que parecen surgidos con divina feracidad: "(...) practica la escritura 'siempre dividido' e intenta huir de lo escrito. Como en toda escapatoria, la deja y vuelve y, como en una especie de desvío, inventa alfabetos, engendra signos que formarán un especie de matriz, vocabulario en el que siempre beberá sin agotarlo nunca."¹⁸. Más adelante, Claire Stoulling, en el mismo texto, comenta cómo se conforma éste código ideogramático de Michaux, especialmente tras su obra *Narration* fechada en 1927: " (...) pues la pluma cargada de tinta china cubre la hoja con una serie de ideogramas que podrían formar las letras de un abecedario por descubrir. Una visión más cercana y atenta permite advertir que los signos son al mismo tiempo minúsculos dibujos, especies de embriones orgánicos o fósiles de un universo microscópico." Esta misma obra, de enorme importancia en el desarrollo posterior de toda la producción creativa del artista, es también objeto de reflexión para René Bertelé¹⁹ quien la califica sin reservas como verdadero 'alfabeto ideogramático'²⁰, y elogia de él ese desprendimiento -como el ideograma- de una referencialidad fónica -a pesar de que en una ocasión denomina al juego de grafismos "orquestación de signos"- en beneficio de su aspecto eidético, considerándolo como elogiabile intento de producir una escritura

Generalitat Valenciana, Valencia, 1993. p.16-23.

¹⁶La correspondencia de las artes. Elementos de una estética comparada [1947]. F.C.E., México, 1965, p.18-19.

¹⁷Claire Stoulling destaca su odio [de Michaux] inicial, confesado, hacia el hecho de pintar y René Bertelé proporciona la referencia concreta: "Ayer encontré, esta vez, la pintura al óleo ... Ese elemento pastoso, pegajoso (todo lo que detesto en las cosas, y en los hombres y las mujeres: el pegamento), pues bien, esta vez sé que voy a conseguir algo ..." Ambas citas se encuentran en los trabajos de sus respectivos autores para el catálogo Henri Michaux. 1927-1984. I.V.A.M. Valencia. 1993

¹⁸Claire Stoulling; "Entre figuración y desfiguración". Henri Michaux. 1927-1984. I.V.A.M. Valencia. 1993, p.24.

¹⁹R. Bertelé; "Notas para un itinerario de la obra plástica de Henri Michaux", Catálogo Henri Michaux. 1927-1984. I.V.A.M. Valencia. 1993, p.214 y ss.

²⁰En todos los autores que coinciden en calificar la obra gráfica de Michaux como alfabeto caen en una interpretación un tanto libre del término; no se corresponde con la acepción científica, sino que más bien acuden a él por la proximidad al término 'alfabetizar' que indica la enseñanza de la lectura y la escritura a un individuo dentro de un sistema lingüístico e ideomático concretos, como cuando estadísticamente se habla de población mundial alfabetizada, se incluye dentro de esa alfabetización, por ejemplo, a los chinos, cuya escritura no es alfabética; se ignoran, frecuentemente aunque sin mala voluntad, otros sistemas de escritura vigentes en la actualidad; quizá no sea esta sino otra muestra más del expansivo centralismo occidental.

abstracta, alternativa a la actual, y cuya lectura es posible, a pesar de las manifestaciones en algunos casos contrarias de Michaux. Se necesita una lectura sensual como la exigida para sus obras por Cy Twombly. Y la certeza de su pronunciabilidad puede ser avalada con este fragmento de Elementos de semiología de Barthes: "(si es verdad que existen lenguas sin hablas o de habla muy pobre, necesariamente tendrá que revisarse la teoría saussureana, según la cual la lengua no es más que un sistema de diferencias (en cuyo caso, siendo enteramente 'negativa', es imposible captarla fuera del habla)"²¹. Quien aprecie las obras de Matt Mullican verá que sus signos emiten mensajes crípticos -S. P. Gorney²² los califica como "fossili grafici di una società iperveloce" (...) "cattedrali di una nuova architettura, sono le pagine di una nuova enciclopedia"- y, si se contempla el catálogo de la VII Documenta de Kassel se observará que el artista atribuye, como en los ideogramas orientales, ideas a cada símbolo, que son verbales, escritas, y cuya asociación producen mensajes, y, aunque ciertamente imprecisos, han de verse como un elogio de la libertad interpretativa del hombre y de su confianza en los signos que escribe. Alternativamente también puede suponerse lo contrario: Anna Poca habla de "escritores radicales" que rompen con las reglas y leyes de la escritura -pudiéramos considerar que Mullican, como los antes citados, lo son- "proscribiendo las convenciones del lenguaje, y puesto que el lenguaje es el lugar común de la repetición, este escritor es el más proclive a comentar la falta que censura: el verbalismo inexpressivo"²³. En el Molloy de Beckett, Moran, el agente, habla al mensajero Grober: "Ser el único en poder leer su propia escritura, estar en la más completa ignorancia del sentido de sus encargos sin saberlo y ser capaz de entenderlos durante más de algunos segundos son condiciones que rara vez se encuentran reunidas en un mismo individuo. Y eran, sin embargo, las que exigían a nuestros mensajeros."²⁴. La escritura de este mensajero no puede darse más que en la literatura incoherente y descabellada de Beckett -y quizá en la mítica de Borges-, ya que como advierte Michaux "una escritura que no fuese estructuralmente legible -reiterable- más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura"²⁵.

En una entrevista realizada a Henri Michaux por Jean-Dominique Rey²⁶, la interpelante realiza un interesante comentario al presuponer la aparición de una escritura poética, sensible, muy apta para describir emociones con bastante precisión, pero que carece de legibilidad al no adscribirse a una lengua concreta conocida; la pregunta se formuló así: "Dentro de la pintura, se observa actualmente toda una corriente uno de cuyos iniciadores

²¹Op. cit., p.35.

²²S. P. Gorney; [artículo sin título] Juliet Art magazine, Trieste, nº40, febrero-abril 1989, p.34

²³Anna Poca; La escritura. Montesinos, Barcelona. 1991, p.59.

²⁴S. Beckett; Molloy. Alianza, Madrid. 1982. Trad. de Pere Gimferrer.

²⁵J. Derrida; Márgenes de la filosofía. Cátedra, Madrid. 1989, p.356.

²⁶Jean-Dominique rey; "La experiencia de los signos. Entrevista con Henri Michaux". Catálogo: Henri Michaux. 1927-1984. I.V.A.M. Valencia, 1994. p.210-213.

sería usted. Aparecen signos que parecen los elementos de una escritura ilegible, de una escritura que se busca, de una escritura abstracta. Aproximando estos trabajos, uno se pregunta si no estamos en las vísperas de la invención de una nueva escritura...". La respuesta de Michaux reconducirá hacia el tema de la posibilidad de generar una lengua universal, algo que él intentó sin ningún éxito, sin embargo, al final de la respuesta, comenta: "existe actualmente un problema de la señal y de la señal no verbalizable que es esencial. El grafismo, que tantas relaciones tiene con el hombre, se hará cada vez más rico, cada vez más preciso."



Fig.300. Atomic Alphabet. 1980. Gal. Kent Fine Arts. Nueva York.

Cris Burden realiza su Atomic Alphabet (fig.300); en él se relaciona cada letra del abecedario occidental con un concepto de la guerra atómica, añadiendo además su traducción real al japonés -el primer pueblo que padeció los terribles efectos de la bomba atómica-, y por último relaciona cada término con un logotipo simbólico: así para 'pánico' muestra una fila de individuos corriendo y para 'guerra' un retrato de A. Hitler.

Guy Rombouts y Monika Droste han creado un nuevo alfabeto, compuesto por 26 letras, que es denominado, con un juego combinatorio de palabras, "Azart". Bernard Marcellis²⁷ nos explica cómo generaron el nuevo alfabeto:

"En este nuevo alfabeto, cada letra se representa por una forma, donde el nombre empieza por la citada letra.

A la 'A' la llama 'Angulaire'.

a la 'B' la llama 'bâtons rompus' (sin ton ni son).

²⁷Bernard Marcellis; referencia de la exposición de Rumbouis y Droste en la Galerie des Beaux Arts de Bruselas (marzo-abril 1990). Art Press, nº148, junio 1990, p.92.

a la 'C' la llama 'courbe'.

(...)

(...) a cada forma se le designará un color

A = aguamarina

B = burdeos

C = citron (limón)

(...)"

Todo este juego creativo es tan simple en su formulación que apenas si se necesitará aprendizaje para descifrar los mensajes²⁸. Pero hemos de señalar aquí que la novedad del sistema es un tanto falsa; lo demuestran las anteriores experiencias de Shusaku Arakawa a inicios de los sesenta²⁹ en los que asimilaba a la manera de Rimbaud conceptos con colores, o los trabajos de Warhol que imitan a los cuadernos de dibujos para niños que han de rellenar los espacios con colores adecuándose a una numeración concreta. La formalización teórica de su intercambiabilidad nos la ofrece Sagjit Singh: "Pero los mensajes transmitidos por la música y los cuadros, pueden ser también algo más que meras sucesiones de letras distintas o de acordes de notas discretas o manchas; son muchas veces sonidos y continuos, sin división alguna entre ellos, no diferentes de la voz al hablar, con su variación continua de tono y energía, de los imperceptibles matices del rojo al violeta, o del naranja al amarillo en un arcoiris de Renoir"³⁰.

En España encontramos la obra de Zush (Albert Porta) quien a raíz de una experiencia clínica, curativa de un proceso psicopatológico, inventa un país, Euvrugo, que posee bandera, economía y escritura normatizada y legible.

Las obras de Cy Twombly ponen materialidad a muchos puntos clave del pensamiento de J.-F. Lyotard, pero quizá el aspecto mejor resuelto en este sentido sea la diferencia que ambos realizaron entre lo figural y lo textual, entre la línea plástica y la línea de texto. Ambos coinciden en afirmar que la línea textual ofrece un ritmo rápido de visualización mientras que la línea plástica exige una visión detenida; en cuanto a las señales, en la línea de la escritura se asocia a significaciones, mientras que en la línea figural lo que el ojo aprecia son las señales energéticas, expresiones. El artista en un conocido texto titulado *La pintura determina la imagen* (publicado en *blätter und bilder* 12, Würzburg,

²⁸"A partir d'une démarche purement intellectuelle et abstraite, se élègue une dimension plastique qui se suffit à elle-même. Autrement dit, la connaissance de l'alphabet Azart n'est nullement indispensable pour saisir le sens poétique des objets et des dessins qu'il a inspirés".

²⁹"Words are used as colors, colors as punctuation, and, in general, there is an intermingling of familiar 'signifiers'". Esta aclaración fue realizada por Samuel Sachs II, Director del Instituto de Artes de Minneapolis y se encuentra en John Ittmann; Arakawa. *The mechanism of Meaning. Thirty-six Drawings from the Collection of Shirley and Miles Fiterman. The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota, 1979. Ejemplar sin paginar.*

³⁰Sagjit Singh; *Teoría de la información, del lenguaje y de la cibernética*. Alianza. Madrid, 1972 (ed. 1976).

ene-feb 1961, p.62 y ss.) añade algo más; tras apostar por la pintura pero con un intento de romper "con los procedimientos pictóricos tradicionales", nos dice: "Hoy, cada línea es experiencia actual de su propia historia implícita. No explica nada, es el acontecer de su propia materialización. La creación de imágenes constituye más bien una indulgencia privada, aislada y clemente, como la totalidad abstracta de las percepciones ópticas". Pero también existe un aspecto en el que se rompe la coincidencia del artista y el filósofo: si bien el segundo consideraba que "Un texto carece de profundidad sensible, no os moveis ante él, ni dentro, para que cumpla los acordes; si lo haceis es por metáfora."³¹ Twombly, en cambio, sí observa un despliegue de sensibilidad incalculable; si las palabras legibles que proporcionaran nos hacen volar a la idílica imagen del mundo clásico que nos han aportado sus poetas, aquellas otras palabras ilegibles suponen un suplemento delicado, donde se exhibe una sensibilidad de gran riqueza y fortaleza gráfica. No es, desde luego, la palabra del decir sino la del sugerir.

Los nombres inteligibles de Twombly son una aplicación de lo que Ingeborg Bachmann denominó "nombres con aura": "un nombre tiene por una vez tal fuerza de irradiación, al parecer, que se libera y se autonomiza: el nombre solo basta para estar en el mundo" (...) "No hay nada más misterioso que el fulgor de los nombres y nuestra adicción a tales nombres, y ni siquiera el desconocimiento de las obras estorba la previa existencia triunfante de Lulu y Undine, de Emma Bovary y Anna Karenina, de Don Quijote, Rastignac, Enrique el Verde y Hans Castorp". Todos los nombres poseen este potencial y añade sobre estos "nombres con aura" que "la representación de ellos, clara o enturbiada, es más duradera y defendible que la de las personas vivas. El trato con ellos es irrevocable."³² Twombly posee un particular influjo en los grafismos de Jean-Michel Basquiat, en su fortaleza gráfica y su fascinante sentido estético.

Documentalistas, monumentalistas.

"No es en el espejo donde hay que
examinarse. Hombres, miraos en el papel"
(H. M. Passages³³).

La idea en sí no es nueva, Alois Riegl diferenciaba tres clases fundamentales de monumentos, intencionados, históricos y antiguos. El monumento histórico coincide

³¹Las palabras no son de Lyotard, sino del prologuista de la edición española de *Discurso*, figura, F. Jiménez Losantos, p.29.

³²I. Bachmann; *Problemas de literatura contemporánea*. Conferencias de Francfort. Tecnos. Madrid. 1990, p.53. Trad. de J. M. Valverde.

³³Citado por Claire Stoulling en su contribución al catálogo de la retrospectiva de Henri Michaux en el I.V.A.M. (Valencia, 1993, p.24-29), titulada "Entre figuración y desfiguración".

plenamente en su configuración con esa idea del documento elevado a monumento, pues fue definida como cualquier creación humana que desde nuestra época y nuestro gusto subjetivo es seleccionado como referente supremo de un determinado momento. La escritura ha sido desde sus inicios una pretensión de fijar los hitos de la historia: tanto o más que documento es monumento.

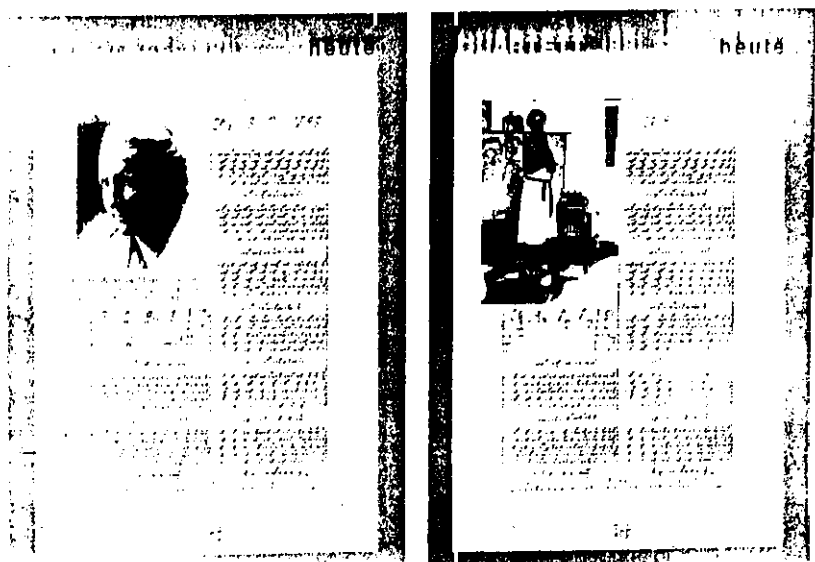
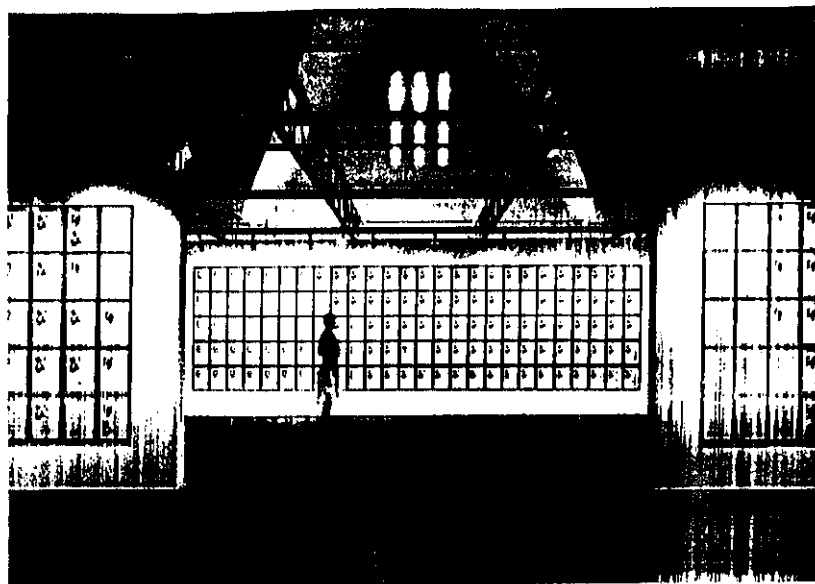


Fig.301. H. Darboven. Gertrude Stein. Dos cuadros y vista general de la sala.

"Todo lo que se escribe hoy en día desvela una posibilidad o una imposibilidad de leer y de reescribir la historia"³⁴. Desde el punto que permite leer y reescribir la historia destacaría la figura de Hanne Darboven. Isabelle Graw resalta especialmente en el trabajo de esta artista su proceso mecánico de ejecución³⁵, produciendo textos que al tiempo que

³⁴J. Kristeva; *Semiótica* (1 y 2). Fundamentos. Madrid, 1978, vol.1, p.220.

³⁵Isabelle Graw, en su colaboración para la revista *Artscribe*, nº79, enero - febrero de 1990, p. 68-71,

ilegibles, son más que lo leído (*more than read*) especialmente en los anteriores a 1975, en los que utilizaba párrafos escogidos de las obras de Baudelaire, Heine, K. Kraus, Gertrude Stein (fig.301) o, incluso, de R. W. Fassbinder. Según Graw, esta incautación de textos ajenos produce la desaparición de la autora de la obra, ya que la referencia al autor original siempre esta presente; si añadimos ese trabajo de escritura mecánica, que antes hemos mencionado y que adquiere progresivo protagonismo en su obra, observamos cómo la desaparición de la mano de la autora se incrementa, y se exagera todavía más al utilizar un tipo de producción seriado. Este proceso se acusa y explicita en sus trabajos de fundamento matemático, donde extraños cálculos, casi baile de números sobre la hoja de papel, extreman la impersonalidad. Pero existe un mecanismo de corrección: Darboven apunta cuidadosamente en cada obra la fecha de su realización, casi tan metódicamente como On Kawara en su obra. La labor de recuperación del artista, de sí mismo, en su propia obra remata con eso que se ha llamado el estilo del artista, evidenciado en el reconocimiento por el espectador: las obras de Darboven se nos hacen fácilmente identificables allí donde nos son mostradas.

Ejemplificando la postura opuesta a Darboven, aquella que, siguiendo la división dada por Kristeva entre posibilitadores y obstaculizadores de la historia, se encuadraría dentro de esta última tenemos a individuos muy concretos del Pop (Lichtenstein, las obras de Tom Wesselmann de principios de los sesenta en sus collages y assemblages realizados con recortes publicitarios) la representación domina sobre la documentación; no hay afán acreditativo sino tan sólo publicitario -en el sentido del anuncio o spot-. Y todo esto se encuentra vinculado a una idea que ya había previsto Schopenhauer: "Porque el monumento se levanta a la persona ideal, no a la real (...) no debían glorificarse juntamente la levita y los pantalones, tal como los llevó (...) preséntese en figura de hombre vestido solamente según la costumbre de los antiguos, es decir, medio desnudo"³⁶. El objeto propio del pop carece de la desnudez necesaria para hacerse monumento, se encuentra 'arropado' por importantes rasgos de realidad, nunca de idealidad.

Sobre la posibilidad de recomposición de las claves matemáticas o de su escritura maquinal, Graw acude a los textos sobre Darboven de Johannes Cladders, quien afirma en ella la "liberación de un pensamiento teleológico racional" que haría coincidir escritura y cálculo con procesos lógicos a priori. Es decir, Darboven acude a lo absurdo -así lo resalta Graw- para proporcionar una grieta en el sistema de conocimiento racional para permitir la fuga de un conocimiento dominado por la fantasía, invención y desorden.

titulada "Marking Time. Time and Writing in the Work of Hanne Darboven", lo compara con el trabajo estético de una cinta transportadora de la industria ("Hanne Darboven's writing and calculating work has more in common with work on the conveyor belt than with artistic work").

³⁶A. Schopenhauer; Ensayos sobre religión, estética y arqueología. Ed. La España moderna. Madrid, sin fecha, p. 169-170.

La documentación del quídam humano por Douglas Huebler en su amplia serie *Location Piece* pasa por el uso primordial de la fotografía (descubre a un hombre mirando a la cámara en una esquina cualquiera y lo sigue), pero acude a otras formas de documentación como los mapas y callejeros. Finalmente su labor de documentar el quídam se vuelve absurda, tan absurda como la documentación de Darboven, y totalmente manipulada -no sabemeos si voluntariamente- por el artista, hasta alcanzar el límite de una información no tan sólo carente de fin, de término, sino también de finalidad. Colin Gardner habla -utilizando el léxico de Derrida- de información deconstruida³⁷, forzando el juego de diferentes signos (textos, fotografías, pinturas, mapas,...) hasta eliminar el privilegio interpretativo hacia su propia obra y depositándoselo en la libre voluntad del espectador. "Es preciso desafiar el lenguaje -asegura Hector Subirats³⁸- pues toda palabra suele esconder algún prejuicio. La vida interior de un hombre es una corriente continua e indivisible: en ella no hay hechos aislados ni estados idénticos. Pero el lenguaje hace de este continuo algo entrecortado; de estos estados diferentes, cosas simples y semejantes entre sí"; y añade este mismo autor unas páginas más adelante: "La mitología subyacente al lenguaje actúa sobre nosotros sin que advirtamos, las más de las veces, su secreta labor"³⁹. Es esta mitología uno de los mayores prejuicios del lenguaje, pero es quizá ahí donde se afinquen sus maravillosas potencialidades poéticas, y es lo que da sentido a la labor documentaria de Huebler; absurda sí, pero poéticamente exquisita. Es ésto también lo que anima a Günther Brus, nos referimos a sus obras posteriores al abandono de la línea dura del accionismo vienés, esas obras en plenitud poética que ofrecen al espectador toda una visceral mitología, pocas veces irónica, siempre, como el amor, dramática en su pronunciación pero embriagadora en su disfrute.

Adami deconstruye el documento renovando el monumento. En su labor deconstruye -en plenitud del sentido derridiano- obras de arte familiares, las trocea y mezcla en una realización muy próxima al modo de hacer de la poesía de los dadaístas- y las articula y estructura, renovándolas, sabiendo que la lectura original es todavía posible. Su equivalente textual son las citas cultas. No hay falsificación de ningún tipo, sino deconstrucción fundante. El paralelismo de su proceso con el de James Rosenquist es harto evidente. Este último artista en una entrevista concedida a Jeanne Siegel⁴⁰ dice: "So if you take an image and you fragment it -let's say you take a beautiful, straight-on photograph of somebody's face and you cut out a section of this face, you could change the character of

³⁷"Like Derrida's, Huebler's semantic gymnastics tend to be more playful than dryly didactic (indeed Huebler seems to be parodying the latter by pushing it to conceptual extremes)". Colin Gardner, "The World According to Douglas Huebler". *Artforum*, noviembre 1988, vol. XXVII, n°3, p.100-105.

³⁸Hector Subirats; *El escepticismo feliz*. Mondadori, Madrid, 1989, p.23.

³⁹H. Subirats; op. cit., p.25.

⁴⁰*Artwords: Discourse on the 60s and 70s*. U.M.I. Research Press. Michigan. 1985, p.202.

the feeling of part of that person by the edge of the two ideas and you connect them and you identify a part of the two ideas, you might unleash what the other part of it is instead of disguising something".

Las obras de Winston Newport realizadas a imitación de enormes crucigramas pero en los que omite tanto la numeración correspondiente para encuadrar las palabras en los casilleros, así como también las soluciones de los citados pasatiempos sitúan, así, al espectador, en el laberinto de la imposibilidad expresiva. Si a ello unimos que los crucigramas han sido extirpados de las retículas de obras de Mondrian y expuestos fríamente, la sátira alcanza límites extremos. Pero, de todos modos, más que una burla hacia la historia resulta un enjuiciamiento de las lagunas que en ella percibimos y las pésimas inserciones interpretativas que de ellas son dadas.

La cosas poseen su propia historia y remiten a ella misma. Esto es algo que conoce muy bien la artista de la antigua yugoslavia Natacha Nisic y así lo demuestran sus fotografías de las fachadas de las casas de Sarajevo⁴¹, donde conviven carteles, pintadas, grafitos incisos, agujeros de metralla, signos, símbolos y señales de todo tipo, y que permiten reconstruir su historia, y las pequeñas pero importantes historias de sus habitantes -o de sus ex-habitantes-. Sobre los muros, antes de fotografiarlos, Nisic coloca pequeños carteles con el nombre de la ciudad donde se encuentra, el año en curso y una pequeña frase que da título a la serie a la que pertenecerá la fotografía. Pero, a pesar del gran poder de la imagen, es este pequeño cartel lo que nos atrae principalmente, y la frase -una de ellas es - J'ai perdu ma maison-, saturada de tragedia a la par de misterio, nos hace pensar en un grito de socorro. La crítica Dunja Blazevic nos informa que en la serie Letters from Sarajevo (1993) los textos de Nisic responden a expresiones utilizadas por habitantes de Sarajevo en sus misivas a familiares y amigos del exterior de la ciudad asediada. Esta intimidad expuesta -previa solicitud a los remitentes- se funda como contraposición persuasiva: lo privado hecho público, metáfora fundante y superpuesta a una guerra ajena pero que es también parte de nosotros, sobre la que no podemos quedar al margen, pues hasta las paredes hablan.

⁴¹Dunja Blazevic; "Destruction of the Image. Image of Destruction". Art Press, n°192, junio 1994, p.46-50. En ella dice "Natasha Nisic does her works on walls. Each house gets a different message".

RUIDO Y SILENCIO. SUS POSIBILIDADES COMUNICATIVAS.

Escritura y ruido. La estrategia de la ilegibilidad. Borrar, tachar, fragmentar.

Escritura y ruido.

Barbara Kruger decide en un determinado momento especular sobre la potencialidad de sus propias imágenes; para ello recurre a exponerlas, como otro cartel más, en los espacios publicitarios de la vía pública. Sus obras pasan a convivir con los anuncios de bebidas, de automóviles, etc. Le interesa jugar con la posibilidad de que su obra llegue a pasar desapercibida (que se entere quien quiera, parece decirse). Los ruidos publicitarios no empañan el mensaje; al espectador desinformado tan sólo le resultarán enigmáticas, ¿quién aconseja?, ¿qué es lo que vende? Los espacios de pensamiento se abren un hueco entre la banalidad de la propaganda.



Fig. 302. B. Kruger. Your body is a battleground.

La diferencia entre señal y ruido no está en su naturaleza sino en su intención. "El ruido es una 'señal que no desea transmitir' (esto indica también cuan aleatoria es la introducción del concepto de 'ruido' en el campo de la estética, aunque no lo sean de la semántica"⁴²).

⁴²G. Dorflès; Símbolo, comunicación y consumo. Lumen. Barcelona. 1975, p.46.

Ilegibilidad.

¿Cómo entender las escrituras crípticas de los últimos años de vida de Stuart Davis? Lewis Kachur, en su trabajo especulativo para el catálogo Stuart Davis. American Painter del Metropolitan⁴³, se pregunta sobre la ambición del artista por crear una vinculación con el Letrismo, como movimiento concreto, y, preferentemente, cuando escribió en sus diarios, en una página sin fecha, quizá de 1963 o del año siguiente, el siguiente pasaje: "words & phrases, and their Meaning, are part of the Form-Shape of Drawing even if they appear only in the title. They are integral with the unanalyzed Given Any content". Es, desde luego, una manifestación muy grata a esta tesis, sobre todo porque viene de la mano de un práctico, de un artista.

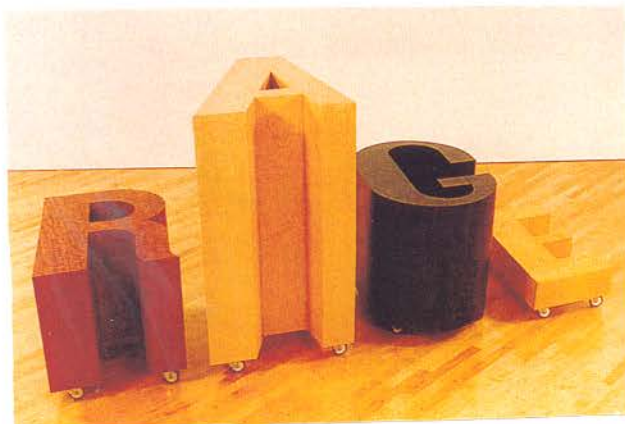


Fig.303. Nancy Dwyer. Rage.

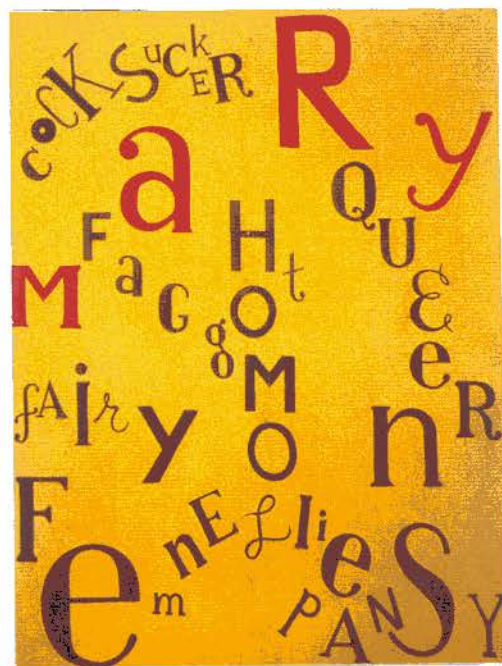


Fig.305. McDermott and McGough. A Friend of Dorothy. 1943.

Cuando Nancy Dwyer dispone sus palabras-mueble con ruedas -llegará a fabricar letras-palabra de apenas un metro cúbico con unas ruedas tan grandes como ella- está jugando con la posibilidad de desorden, con la entropía que el espectador pueda ocasionar al desplazarlas; así RAGE (rabia) (fig.303) se puede convertir en GEAR (equipo) o, en un giro un tanto libre, en AGER (¿añoso?), o por sonoridad EAGR (eager=ansioso). La dispersión de letras en una obra pretende incidir en la postura del espectador, para que este, tomando parte activa, conforme el mensaje de la obra, o bien otros alternativos no sospechados por el artista. Así también trabajan McDermott & McGough en su obra A friend of Dorothy (fig.304), ofreciendo las palabras de un mensaje cuyas letras están

⁴³Lewis Kachur, "Stuart Davis's Word-Pictures". Colaboración para el catálogo de Lewery Strokes Sims (et alt.), Stuart Davis. American Painter. The Metropolitan museum of art. Harry N. Abrams. New york. 1991.

desperdigadas por el lienzo: las palabras se entrecruzan, formándose nuevos mensajes, los instrumentos musicales se mezclan con nombres de mujer y con palabras malsonantes, haciendo responsable de todo ello al espectador.

Bonnie Clearwater inquiriere a Ruscha sobre sus pretensiones al proporcionar en ciertas pequeñas telas letras dispersas cuya legibilidad es casi imposible para el espectador; el artista responde que lo que predominantemente le interesa son las formas de dichas letras y les resta importancia como obra en sí, aduciendo que son más un análisis para formulaciones posteriores⁴⁴. En la misma entrevista, conversando sobre etapas posteriores, le es señalada por Bonnie Clearwater la aparición de la irregularidad opuesta, la redundancia, pues en su obra *Five Past Eleven*, además de insertar tal expresión lingüística sobre la imagen, en ésta aparece, entre otros elementos, una esfera de un reloj con la hora citada; como respuesta Ruscha señala que en su proceso la imagen gira desde el inicial anonimato hasta la especificidad en consonancia con el texto que se le imbrica.



Fig.306. M. Broodthaers. El lenguaje de las flores. 1965. Jeu de Paume.

En *El lenguaje de las flores* (fig.306) Marcel Broodthaers ofrece un rico manjar poético en una especie de plato sobre el que descansan una rosa amarilla y, repetidas, las cinco letras vocales: lo más básico de nuestro alfabeto pero que permite articular el resto de los sonidos. La libertad absoluta está no sólo en como coloquemos estas cinco letras, sino

⁴⁴"(...) ces mots sont comme des formes; leur disposition horizontale s'explique par mon intérêt pour le paysage. Comme vous les dites, ce ne sont pas tout à faire des mots -ce sont des objets qui deviennent-des mots. Je crois que cette apparence de structure relie ces toiles à mon travail ultérieur" (Bonnie Clearwater; "Edward ruscha. Quand les mots deviennent formes". Art Press, n°137, junio 1989, p.20-25).

también en qué consonantes añadiremos. El artista-poeta no nos da mensaje, tan sólo las más útiles herramientas. cuando el mismo autor nos proporciona un texto lo hará mostrándonos un fragmento, nunca el texto completo, y aun el fragmento con vacíos significativos aunque fácilmente rellenables; su título Corbeau y renard (fig.307) nombra exclusivamente dos palabras del texto y, como mucho, pueden hacernos pensar en alguna obra de la literatura picaresca francesa.

Jannis Kounellis en su obra Quiz (fig.308) nos ofrece una serie de vocales y consonantes a primera vista difíciles de identificar; tras una segunda visión -recordando el LHOQQ duchampiano- empezamos a presumir una posible reconstrucción fonética en francés algo así como Qui est ...

Fig.307. M. Broodthaers. Corbeau et renard. 1968.

Fig.308. Jannis Kounellis. Quiz. Gal. Steingladstone.



Borrar y fragmentar.

Quizá la obra inaugural de la creación artística mediante borrado sea el dibujo de De Kooning borrado a goma por Rauschenberg. Como precedente podría ser considerada la obra "The" de Duchamp: se trata de un texto escrito en 1915 en el que ha sustituido el artículo inglés [the] por un asterisco [*]⁴⁵. En una entrevista concedida por Marcel Duchamp a Joanne Siegel⁴⁶, aquél comenta la existencia entre esta obra de Rauschenberg y su LHOQQ un sólido parentesco; ambas se basan en la existencia dentro de cada cosa de aspectos invisibles, predominantemente de la fantasía del espectador que las contemple.

Las omisiones también podrían ser consideradas como una forma de borrado y en ellas pueden inscribirse las experiencias de Rosenquist cuando censura la parte inferior de una palabra, como vimos en la parte histórica, o, con el mismo sistema la pareja de artistas Silvie y Cherif Defraoui (fig.309). En ambos casos el artista prescinde de la parte inferior de la palabra o palabras, pero es una acción de velado, o mejor de revelado (re-velado, velar dos veces), pues en la misma obra cuidan que el corte no sea tan radical como para no ser descifrada la palabra segmentada, pues entonces el texto sería exclusivamente un elemento estético. de igual manera trabaja algunas obras Heiner Blum quien, en la obra cuya fotografía se adjunta, titula Triple muerte a tres mutilaciones realizadas sobre tres carteles con la palabra LIFE (vida) (fig.310).

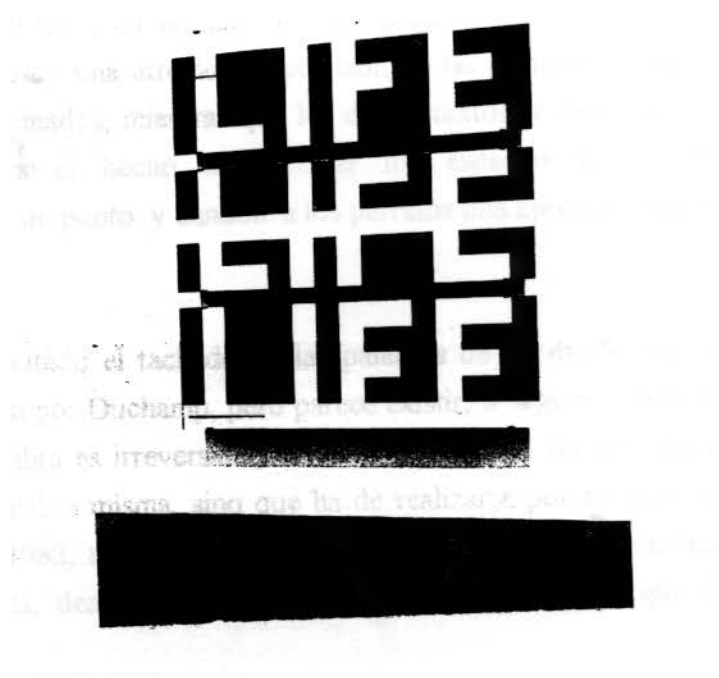
(IMAGENES PAGINA SIGUIENTE)

Fig.309. Silvie & Cherif Defraoui. Exposición en la galería Rosenberg. Zurich.

Fig.310. Heiner Blum. Triple Death. 1991.

⁴⁵El texto es presentado como sigue: "If you come into * linen, your time is thirsty because * ink saw some wood intelligent enough to get giddiness from a sister. However, even it should be smilable to shut * hair whose/whis|ch | water writes always in plural, they have avoided | frequency [meaning], mother in law, * powder will take a chance; and | road could try. But after somebody brought any multiplication as soon as * stamp was out, a great many cords refused to go through. Around * wire's people, who will be able to sweeten * rug, taht is to say why must every patents look for a wife? Pushing your dangers near * listening place, * vacation had not dug absolutely nor this likeness has eaten." Y, al final de la hoja coloca la clave: "remplaces chaque * par le mot the".

⁴⁶Realizada con motivo de su exposición en febrero de 1987 en la galería Cordier and Ekstram, fue emitida por la cadena de televisión WBAI el 10 de abril como parte de su serie Great Artists of America Today y publicada por primera vez en Arts en el número de verano de 1969; posteriormente publicada por su autora en Artwords. Discourse on the 60s and 70s (UMI Research Press. Michigan, 1985), de donde la hemos obtenido



La capacidad de reconstrucción -casi arqueológica- del espectador es puesta a prueba por el artista Jochen Gerz desde sus primeras obras de importancia, allá por 1988. Empleando textos muy breves, cuando no palabras solas, ocupando varios cuadros realizados en soporte fotográfico, escribe en cualquier dirección y sentido, vocablos enteros invertidos o incluso fragmentados no sólo en su inicio o final, sino en su horizontalidad (proporcionándonos exclusivamente, por ejemplo, la mitad superior o inferior del texto o palabra)⁴⁷. Insertas en ese contexto letrístico se despliega una labor fotográfica que también está inyectada de ese mismo concepto de fragmentación: estructuras arquitectónicas nunca completas, en ocasiones superpuestas a rostros truncados por los bordes de la fotografía, por sombras o por la misma arquitectura. El atinado texto de Thomas Deecke introductorio a su exposición *Life after Humanism* (Westfälisches Landesmuseum, 1993)⁴⁸ descubre una relación de los textos de J. Gerz con la Neolengua del 1984 orwelliano y con la manipulación realizada con las imágenes, y la información en general, durante la guerra del Golfo por fragmentación y electrotécnicamente. Los seis cuadros titulados *Free* (1990) se presentan en formato vertical, con la escritura lateralizada (como si hubiese sido escrita en horizontal, figurando caída) y, prioritariamente, con un salto vertical, una fractura central con desplazamiento, que dificulta una lectura 'a la primera' de los textos que, repletos de ironía ofrecen desde un homenaje a la Coca Cola a Florence Nightingale, Bakunin, el poeta Ezra Pound, el economista Adam Smith o Rosa Luxemburgo. En 1993 realiza "A.LA.FIN.DU.SIECLE", en la que mezcla imágenes fotográficas y textos en cuadros individuales, realizando una atrevida disposición de las primeras, pues coloca los cuadros acentuadamente inclinados, mientras que los de los textos se muestran correctamente pero dificulta su lectura el hecho de eliminar los espacios en blanco entre palabras sustituyéndolos por un punto, y dándole a los párrafos una apretada presentación.

Tachar.

Ya hemos citado el tachado de las palabras de un diccionario que se consideren sobrantes propuesto por Duchamp, pero parece existir, si seguimos a Blanchot, un límite de corrección: "la palabra es irreversible, ésa es su fatalidad". Su enmienda nunca es posible hacerla sobre la palabra misma, sino que ha de realizarse por adición de texto, añadiendo más palabras. En 1982, tras sus trabajos con los paquetes azules de cigarrillos Gauloises, Buraglio se plantea, dentro del concepto de humilde fragilidad que determina toda su

⁴⁷De esta fractura o reserva tenemos el precedente de Rosenquist, ya comentado en la primera parte de esta tesis, en el apartado dedicado al pop art.

⁴⁸AA. VV.; Jochen Gerz. *Life after Humanism*. Phototext. 1988-1992. Textos de Andreas Vowinkel, Stephen Snood, Thomas Deecke, Doris von Drathen. Westfälisches Landesmuseum. 13 noviembre 1992 - 7 febrero 1993.

obra⁴⁹, un cambio formal y conceptualmente sustancial para imprimir a su obra un cariz menos sensual y más intelectualizado. Adoptando como soporte significativo dobles páginas del diario francés *Le Monde*, actúa sobre ellas mediante la aplicación de bandas y campos de color que impiden tanto la lectura de la escritura como la de las fotografías periodísticas; progresivamente se produce una pérdida de la importancia de elementos cromáticos⁵⁰ al tiempo que se refuerza la ilegibilidad que en un principio era tan sólo parcial. Denomina a estas obras *Caviardages*, en alusión a los borrados censores típicos de las etapas históricas paternalistas y represoras. Muy cercano a este tipo de elaboración se encuentra el artista alemán Felix Droese, que en la Documenta de Kassel de 1982 expone su obra *Was gibt's Neues auf der Welt?* (*¿Qué hay nuevo en el mundo?*, 1971); se trata de un ejemplar del periódico *Europa Service* en el que ha ido tachando metódicamente los textos con un carbón, excepto los de encabezamiento de página y el de un anuncio en la parte inferior - sólo una frase- que le proporciona el título.

Pero si entramos a hablar de redundancia podríamos citar múltiples ejemplos, pero hemos encontrado uno que parece sobresalir sobre los demás. Richard Prince también se beneficia del proyecto "Messages for the Public", de la Public Art Foundation Inc., y ofrece un chiste en el cartel cinético luminoso, conocido como *Spectacolor*, de Times Square. El chiste se ofrece repetido tres veces en rápida sucesión y dice así: "I went to see a psychiatrist. He said, 'Tell me everything'. I did, and now he's doing my act". Esa repetición es juzgada por Patricia C. Phillips, colaboradora de *Artforum*, como una exposición de la redundancia⁵¹, tan frecuente en los medios de comunicación, y que, al ser aplicado al chiste, supone tratar al espectador de mal entendedor, pues el chiste ha de ser entendido a la primera, y aquel que no lo entiende y necesita que se lo repitan es considerado como un aguafiestas.

En otro lugar de esta tesis son tratadas las modificaciones que las nuevas tecnologías, y en especial los nuevos medios informáticos, han empezado a ejercer recientemente sobre la visión del mundo y sus representaciones. Eric Magnuson firma sus trabajos con el seudónimo Winston Newport y en 1986 realizó un trabajo, "Untitled

⁴⁹Véase a este respecto la introducción que realiza Dominique Bozo para el catálogo de su exposición en el Centre Georges Pompidou entre diciembre de 1982 y febrero del año siguiente (p.4-5).

⁵⁰Lo sensual, antes señalado, no se pierde del todo y, así, el propio artista señala en sus *Notes de Travail* (Cat. Centre Georges Pompidou, 1983, p.77) apunta una posible visión sensitiva: "Ce cadre produit un space optique et tactile qui va suggérer et démentir l'illusion intérieur/extérieur ... le paysage/le front à la vitre". Lo intelectualización de su obra la certifica en una entrevista con Jean Daive en el mismo catálogo (p.88): "Ce climat intellectuel a pu me conforter. C'est effectivement rien dire, ne rien faire tout en le disant, tout en le faisant. Alors cela finit par être un plus. Si c'est regardé quelques années après, si cela tient le coup -il faudra voir si cela tient le coup - il faudra voir si cela tient le coup plus tard- c'est que ce moins par moins fait plus, temporairement."

⁵¹Patricia C. Phillips; "Richard Prince" (comentario de su exposición en el cartel cinético-lumínico de Times Square; New York) *Artforum*, vol.XXVI, n°8, abril 1988, p.143-144.

Graphic Composition in Paint", utilizando un método similar al de Tzara para realizar poesía dadaísta, pero cuya caótica azarosidad se encuentra regulada por un computador.

El silencio y la escritura.

El silencio obligado.

Hasta ahora hemos hablado de escritura e incluso de oralidad, a su lado existe esa 'no escritura' o 'no oralidad' que definimos comunmente como silencio. Las situaciones que conducen al silencio son múltiples; tratar de referirlas aquí sería una tarea ímproba. Muchos han sido los pensadores que han meditado sobre él y nosotros nada podríamos añadir a sus hallazgos. No obstante debemos tratarlo aquí aunque sucintamente.

Al artista plástico le ocurre un proceso similar al del escritor cuando se enfrenta a la necesidad de escribir: el pánico de la responsabilidad. Sollers aconseja: "El comienzo debe hacerse más profundo, involuntario, debe producirse sin que se haya decidido o querido, como en aquel día que, paseando cerca de un 'límpido riachuelo', Dante afirmaba: 'Entonces digo que mi lengua habla como por su propio movimiento y dice: 'Donne ch'avete intelletto d'amore' ('Damas que teneis inteligencia de Amor')"⁵².

El silencio es para Long algo negativo. Jill Johnston⁵³ copia al pie de la letra en su artículo una entrevista de Martina Grezen (publicada en MW Press, Hollannd, 1985) y que se reproduce aquí íntegramente por su interés: "Long answers a question; there is a pause; then he says. 'Next question!'. The interviewer responds, 'I like silences in conversation', and Long replies, 'It means people are thinking. Silences are when people are making coffe, putting a long on the fire or watching it burn. They are part of the outtakes. Do you know what outtakes are?'. And the interviewer comes back with either and international irony or a mistaken impression. She says, 'When people make a film (or interview) they leave out the best parts!'. "

Dice Sollers que el lenguaje rechaza a quien lo utiliza con usura"(...) todo lo que se ha hecho por interés se encuentra desvalorizado e invertido (talión). El lenguaje se revuelve y posee a aquel que se creía su poseedor cuando no era más que uno de sus signos"⁵⁴ Esto se lo hace pensar a Sollers el examen de las experiencias de Dante en el Infierno; el producto final no es otro que el silencio, la ausencia de lenguaje, lo que Sollers denomina "silencio mecánico".

"El verbo cósmico no se esconde en ninguna de las lenguas conocidas; despues de Babel, el lenguaje es incapaz de conducirnos de vuelta a esa palabra. El clamor de las voces humanas, el misterio de su diversidad, el enigma que es cada una para la otra, clausura del

⁵²Philippe Sollers; La escritura y la experiencia de los límites. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.29.

⁵³Jill Johnston; "Walkings Into Art, Art in america, abril 1987, p.160-169.

⁵⁴Ph. Sollers; La escritura y la experiencia de los límites. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.39

sonido del Logos. La única salida es el silencio. Para Silesius, el mudo y el sordo son las creaturas que más cerca están de la vulgata perdida de Edén⁵⁵. Hay un artista en nuestro siglo que ejemplifica como nadie la anterior cita de Steiner, él es Henri Michaux; un artista que intentó la recuperación de la "vulgata perdida", de ese lenguaje universal asequible universalmente y a lo más que llegó fue al silencio⁵⁶, mas no a un silencio desolado sino a un silencio rebosante de significación⁵⁷, donde la escritura sin dejar de serlo se hace plasticidad plena, graphe en su sentido más primario⁵⁸.

"A una edad increíblemente temprana -dice Nietzsche en *Ecce homo*⁵⁹-, a los siete años, ya sabía yo que nunca me afectaría ninguna palabra humana: ¿me ha visto alguien ponerme triste por esto?". Esta expresión inaugura la disolución de la relación entre las palabras y las cosas cuyo primer testimonio en nuestro siglo lo da Hugo von Hofmannsthal en su Carta a lord Chandos (1901). Un año más tarde de la publicación de la célebre carta, en 1902, Conrad publica *Con la soga al cuello*⁶⁰, en la que el viejo marino sacrifica sus últimos años de vida, de más que merecido descanso, en un trabajo bajo y mezquino, para proporcionarle sustento económico a su infortunada hija. Cuando, finalmente, una oscuridad mayor se cruza en su camino, por mucho que reflexione no encuentra en su recta vida nada que motive tal castigo y piensa, como Hofmannsthal, en la inutilidad de las palabras, en la inexistencia de un aval supremo para ellas: "Durante toda su vida había rezado, pero para

⁵⁵George Steiner; *Después de Babel*, 1980. p.84.

⁵⁶"A pesar de que el poeta hubiese podido hacer frases y versos para tratar de traducir la deriva que sentía, o aún mejor para estimular la pérdida de todos los amarres a la que deseaba entregarse, en un cierto momento, inevitablemente, las palabras lo volvían a atrapar, lo volvían a atar a alguna orilla, le impedían caer. Habría tenido que callar, Michaux lo sabía pertinentemente. Ya que hablar significa negarse a abandonarse completamente, significa mantener un vínculo con el sentido, con la tierra, con los otros, con lo familiar, con la norma, sean cuales fueren los esfuerzos realizados para destruir dentro de sí mismo estas autoridades". F. Rodari; "El hombre de la pluma". Henri Michaux. 1927-1984. I.V.A.M. Valencia. 1993.

⁵⁷"Una vez suprimidas las detenciones debidas a la explicación a través de las palabras, las conexiones, los retrasos, las metáforas, el pintor libera una imagen más próxima a la verdad que pretende alcanzar, no más hábil, pero sí más vibrante, más carnal, corazón repleto de más savia, de más sangre." F. Rodari; "El hombre de la pluma". Henri Michaux. 1927-1984. I.V.A.M. Valencia, 1994, p.16-23.

⁵⁸"Liberado del texto, de sus limitaciones de legibilidad o verosimilitud, el grafema subraya los componentes espaciales del dibujo. La letra fragmentada o incompleta reviste una nueva energía, da la espalda a la realidad, descubre y explota recursos expresivos insospechados. La pluma se afirma, se vuelve hacia sí misma en un movimiento paralelo al sistema alfabético de la escritura. Pero en cuanto vuelve a su trayectoria precedente sin estar regida por el contexto de la palabra la línea proclama su ambivalencia con el arte de la imagen. El signo gráfico se desplegará poco a poco, su trazo se elevará, se estirará para convertirse en dibujo. La línea hace del papel un compendio del arte de dibujar o el dibujo es una prolongación de la escritura". Claire Stoulling; "Entre figuración y desfiguración". Henri Michaux. 1927-1984. I.V.A.M. Valencia 1993, p. 25

⁵⁹*Ecce homo*. Yericó. Madrid, 1989, p.83.

⁶⁰Joseph Conrad; *Con la soga al cuello*. [The End of the Tether, hay ediciones en castellano que respetan la traducción literal del título -El final de la cuerda- pero no la edición consultada] Emecé / Orbis. Barcelona. 1987. Col. dirigida por Jorge Luis Borges. Trad. de Vlady Kociancich. p. 288.

pedir el pan de cada día, para no caer en la tentación, humilde e inocente como un chico. ¿Significaban algo las palabras? ¿De dónde provenía el don del lenguaje? Y los violentos golpes de su corazón le reverberaban en la cabeza, parecían destrozarle el cerebro."

Esta misma enfermedad la padece Peter Aaron, protagonista omnisciente, casi heterónimo, de la novela *Leviatán*, de Paul Auster⁶¹, a diferencia de su amigo biografiado, recientemente fallecido, Benjamin Sachs: "La palabra más corta está rodeada de kilómetros de silencio para mí, y hasta cuando consigo poner esa palabra en la página, me parece que está allí como un espejismo, una partícula de duda que brilla en la arena. El idioma nunca ha sido accesible para mí de la misma forma que lo era para Sachs. Estoy separado de mis propios pensamientos por un muro, atrapado en una tierra de nadie entre el sentimiento y su articulación, y por mucho que trate de expresarme, raras veces logro algo más que un confuso tartamudeo. Sachs nunca tuvo ninguna de estas dificultades. Las palabras y las cosas se emparejaban para él, mientras que para mí se separaban continuamente, volaban en cien direcciones diferentes. Yo paso la mayor parte de mi tiempo recogiendo los pedazos y pegándolos, pero Sachs nunca tenía que ir dando traspiés, buscando en los vertederos y los cubos de basura, preguntándose si no había colocado juntos los pedazos equivocados." Es aquí donde engarza perfectamente el trabajo de Nancy Dwyer, que propone revolver las letras de las palabras, en desorden; sólo los más inteligentes proporcionan pluralidad de soluciones.

En *La insoportable levedad del ser*, su autor, Milan Kundera narra la vuelta de Dubcek, repuesto como jefe del Estado, títere de Moscú. Tomás y Teresa oyen su primer discurso por la radio y aprecian, como todos los checoslovacos, la inseguridad, los temblores nerviosos, la indisimulable preocupación del otrora indiscutible líder: "Volvió humillado y habló para una nación humillada. Estaba tan humillado que no podía hablar. Teresa nunca olvidará aquellas terribles pausas en medio de sus frases. ¿Estaba tan exhausto? ¿Enfermo? ¿Drogado? ¿O no era más que desesperación? Aunque no quedase nada de Dubcek, esas largas y horribles pausas, cuando no podía respirar, cuando trataba de recuperar el aliento ante toda la nación, que estaba pegada a los receptores, esas pausas quedarán. En aquellas pausas estaba todo el horror que había caído sobre su país."⁶² Es una variación de aquel silencio que huye del que intenta parasitarlo. Pero ya Kafka en 1921 había relatado a su amigo Max Brod lo que el denominaba la "cuarta imposibilidad": "la imposibilidad de escribir", y cuando lo hace su albacea testamentario le dice respecto a sus manuscritos no publicados "Todo esto sin excepción existe para ser quemado, y te ruego que lo hagas lo antes posible". Para nuestro deleite, Broz traicionó los deseos de su amigo.

⁶¹Paul Auster; *Leviatán*. [1992]. Anagrama. Barcelona. 1993. Trad de Maribel De Juan. La cita que se ofrece un poco más adelante en el texto de esta tesis está en la página 64.

⁶²Milan Kundera; *La insoportable levedad del ser*. P.75.

Soluciones al silencio.

Muchos autores, como Ph. Sollers, etc., lo consideran como un elemento más del lenguaje. "(...) en la escritura, es evidentemente el blanco, es decir, una 'distancia copiada mentalmente', vertiente interna e inteligible de la música misma, 'conjunto de las relaciones que existen en todo'"⁶³.

"Igualmente pienso -dice Nietzsche⁶⁴- que la palabra o la carta más groseras resultan más adecuadas que el silencio. Quienes se callan carecen siempre de un corazón sutil y cortés. El silencio es algo objetable, tragarse las cosas produce inexorablemente mal carácter, y hasta hace daño al estómago. Todos los que se callan son unos dispépticos". O, también llega H. Subirats⁶⁵ a esta misma conclusión: "(...) tras declarar que ya nada me seduce salvo aquello que me asombra, sin desconocer también que el silencio no cuenta con menos posibilidades de equivocación que en el habla o en la escritura, cedo a la tentación de escribir." Ambos contraponen escritura a silencio, pero hay alguien que sabe que la escritura puede ser una forma privilegiada de silencio: el silencio del lenguaje se materializa para Sollers en el escribano, antípoda del charlatán; el escribano cumple el silencio objetivando el lenguaje, materializándolo. Un modo excepcional de emisión de silencio es la escritura de un libro; ignorado por los que no quieren leerlo pero siempre en latencia para la lectura amiga. Una forma de silencio obligatorio es la censura; el libro está escrito, permanece, pero su lectura es vedada. Como nos avisa Philippe Sollers, la ideología de una comunidad genera la censura del texto, pues no ve en él lo que es, texto en sí, sino que lo acecha como ideología expuesta y, por supuesto, contrapuesta a la suya que, a su vez, no generará en realidad textos sino panfletos ideológicos de diferente espesor.

Otra solución al silencio es la negación del mismo: "Decirlo todo", propone Sade: no hay ya lugar para lo inefable⁶⁶; han sido burladas las trabas de las apariencias: Juliette y Justine. Si el Infierno de la Divina Comedia es el lugar de la impotencia mecánica para el lenguaje, el Purgatorio -entiende Sollers⁶⁷- es "lugar de la vista y el oído", el lugar donde la palabra visible se va borrando como manifestación de la supresión de la escritura del

⁶³Philippe Sollers; La escritura y la experiencia de los límites. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.78-79.

⁶⁴Ecce homo. Yericó. Madrid, 1989, p.50.

⁶⁵Hector Subirats; El escepticismo feliz. Mondadori. Madrid, 1989, p.55.

⁶⁶Sollers lo dice claramente: es un error creer en la posibilidad de lo indecible: "el error de que creemos instintivamente en lo indecible, en lo inexpresable -y en esta medida precisamente es en la que estamos convencidos de tener que expresarnos". (La escritura y la experiencia de los límites. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.78.

⁶⁷La escritura y la experiencia de los límites. Pre-textos. Valencia, 1978, p.39-42.

pecado. El lugar de "plenitud del significante" es el Paraíso, donde pensamiento y lenguaje conforman un conjunto articulado de necesidad mutua: "Es el lugar de la escritura escribiéndose ella misma, estado en el que el actor y su doble femenino (que se convierte en el símbolo de esta escritura) ocupan una posición cada vez más central y revolucionaria. Pasar más allá del hombre (trasumanar) dice Dante, no podrá significarse con palabras (per verba), y debemos, sin duda, comprenderlo: ya que ese tránsito se efectúa en el seno del lenguaje, no podrá ser dicho por él. Afirmación pronto contradicha (pero que debe marcar el desbordamiento y el exceso del lenguaje con relación a sí mismo), puesto que la necesidad de la palabra se hace cada vez más urgente: las sombras que surgen como reflejos sienten el deseo de hablar, piden ser interrogados, y el actor -tan pronto como es incitado por Beatriz- debe hablar a fin de acercarse siempre más a su deseo y transformar su palabra en visión"⁶⁸.

Ruido que provoca silencio. Y, más adelante, Franz, otro de los protagonistas de *La insoportable levedad del ser*, ve la significación enterrada bajo densos estratos de ruido: "El ruido tiene una ventaja, no se oyen las palabras"; cae en la cuenta de que desde su infancia no hace otra cosa que hablar, escribir, dar conferencias, inventar frases, buscar expresiones, corregirlas, de modo que al final no hay ya palabras precisas, su sentido se difumina, pierden su contenido y se convierten en residuos, hierbajos, polvo, arena que vaga por su cerebro, que le duele en la cabeza, que es su insomnio, su enfermedad. Y en ese momento sintió el anhelo, oscuro y poderoso de una música inmensa, de un ruido absoluto, un bullicio hermoso y alegre que lo abraza, lo inunde y lo ensordezca todo y en el que desaparezca para siempre el dolor, la vanidad y el nihilismo de las palabras. ¡La música, la negación de las frases, la música, la anti-palabra! Anhelaba estar durante mucho tiempo abrazado a Sabina, callar, no decir ya nunca una sola frase y dejar que el placer se funda con el estruendo orgiástico de la música. En medio de aquel feliz ruido imaginario se durmió."⁶⁹ El ruido se transforma en sueño; es la única salida.

El silencio como secreto.

No habíamos pensado en esta versión del silencio hasta la localización del libro de Paolo Fabbri *Tácticas de los signos*⁷⁰. Su lectura, aunque difícil, nos aproximó a verdades insospechadas y abrió la necesidad de estudiar el tema del silencio como secreto, como reserva, especialmente, y su aplicación en el arte. Los ejemplos emergieron con rapidez: Zush, Barbara Kruger, Jochen Gerz, ... Ni en un primer momento nos cupo la esperanza de

⁶⁸Op. cit, p.42-43.

⁶⁹Milan Kundera; *La insoportable ...*, op. cit., p.96.

⁷⁰Paolo Fabbri; *Tácticas de los signos*. Ensayos de semiótica. Gedisa. Barcelona. 1995.

decir algo nuevo sobre este tema, el trabajo de Fabbri se hace demasiado denso y todo lo más que hemos tratado de hacer es una revisión de la discreción plástica siguiendo casi al pie de la letra el primero de los textos que forman parte del citado volumen.

Conocer un secreto supone -nos lo hace ver Fabbri- convertirse en traidor potencial de ese secreto. El escritor y el artista pueden ser considerados privilegiados conocedores de los secretos ocultos de las cosas y traidores por exponerlos a los demás; aquí encaja perfectamente el dicho señalado al tratar el tema de la traducción: traductores, traidores. Textos e imágenes

Tras la denuncia por Baudrillard, en los años setenta, de "la obscenidad de la comunicación", el decirlo todo, la falta de reseva, parece ser el último refugio del decoro.

Zush parece haber experimentado el temor a una invasión exterior de sus límites personales, pues su enigmática escritura coincide perfectamente con lo que venimos señalado. "Toda cultura occidental -dice Fabbri (p.19) tras citar al matemático Rosensthiel, descifrador de sistemas codificados- está penetrada por una cuestión obsesiva: '¿Cómo encontrar un modo de codificar la información que garantice el secreto absoluto?'; es algo así como hablar del arma absoluta'."

En 1972, en la galería Bama de París, realiza Jochen Gerz una interesante exposición titulada Exposition de 8 personnes habitant la rue Mouffetard, Paris 5e, à travers leurs noms, sur les murs de leur rue même. En ella se pueden ver los resultados obtenidos en una acción consistente en fijar, por las calles de un barrio concreto, carteles con los nombres y apellidos concretos de varios vecinos. La gente reconocía sus nombres y reaccionaba de manera muy particular, con alborozo o inquietud; el artista estaba allí con su cámara fotográfica para atestiguar las respuestas. Casi veinte años más tarde, en 1990, éste mismo artista realiza 1926 Steine⁷¹, en la ciudad de Saarbrücken; con la ayuda de estudiantes de bellas artes de esta ciudad escamotea clandestinamente adoquines de la plaza del castillo -que fue cuartel general de la Gestapo- sustituyéndolos temporalmente por otros. En cada uno de los adoquines sustraídos graba el nombre de un cementerio judío, los numera⁷² hasta el 2160 y los restituye al empedrado original pero colocando la cara grabada hacia abajo, de manera no visible. Descubierta la labor se llega a celebrar un debate sobre su preservación en el parlamento de Saarland que decide asumirlo e inaugurarlos el 23 de mayo de 1993. El artista reflexiona sobre como la ausencia traspasa plenamente su procesualidad al encontrar en ella la potencialidad futura de ser⁷³.

⁷¹Los datos aportados sobre esta obra han sido obtenidos del artículo de Jacqueline Lichtenstein y Gerard Wajeman, "Jochen Gerz.Invisible Monument". Art Press, nº179, abril 1993, p.10-16 y E1-E6, (entrevista).

⁷²La información sobre los cementerios la solicita a las comunidades judías alemanas, las cuales, por lo regular, colaboran eficazmente y muestran finalmente su sorpresa al desconocer que hubiese un número tan elevado de necrópolis.

⁷³"The power of absence, which some people still encounter as a religious, literary or artistic experience was in my case a concrete biographical fact which may be translated as a case of being (too late). This may

El secreto ayuda a reconstruir la personalidad del individuo enajenado mucho más que su transparentarlo en su relato terapéutico; y de ello es consciente Winnicot, frente a las antiguas teorías de Freud.

En el aspecto informacional ha de ser considerada la denuncia realizada por Baudrillard en los años setenta sobre la falta de unos mínimos de reserva en las comunicaciones, era lo que el denominaba "la obscenidad de la comunicación".

La pornografía es traicionar el secreto colectivo, exponer abiertamente los aspectos oscuros velados por la sociedad.

El espectador ante el silencio.

Dice al respecto Henri Michaux⁷⁴, comentando su indiferencia ante la respuesta que pueda emitir el espectador: "El espectador es dueño de la impresión. Yo pongo una cierta cantidad de elementos, de segmentos animados. Para mí, esto no forma parte de nada, todo es movimiento. Si se ve en ello una batalla, una retirada, una pelea amorosa, lo cual no ha dejado de sorprenderme, cada uno es libre. Yo sólo sé que siento que mi cuadro está ahí cuando está presente una cantidad mayor de movimiento. Me detengo antes de la anécdota". Nosotros no nos hemos detenido en la clave de la cita y decidimos ofrecer la respuesta íntegra.

"En última instancia, nadie puede ver algo, incluidos los libros, más de lo que ya sabe. No faltan oídos para escuchar lo que no hemos experimentado vivencialmente. Imaginémoslo el caso extremo de un libro que no se refiera más que a vivencias que, en su totalidad, se hallan situadas más allá de la posibilidad de ser experimentadas frecuentemente, o, incluso, poco frecuentemente; de que sea el primer lenguaje para expresar un nuevo conjunto de experiencias. En tal caso simplemente no se oye nada, y ello produce la ilusión acústica de creer que donde no se oye nada es porque no hay nada que oír. Esta es, por último término, mi experiencia ordinaria, y, si se quiere, el carácter originario de mi experiencia. Quien haya creído entender algo de mí, lo que en realidad le ha ocurrido es que ha rehecho algo mío a su imagen; y no pocas veces le ha salido lo contrario a mí, por ejemplo, un 'idealista'. El que no ha entendido nada de lo que digo es precisamente el que señala que no se me ha de tener en cuenta"⁷⁵.

seen absurd, but I don't think I am the only German of my generation to be concerned by such a feeling." (entrevista con J. Lichtenstein y G. Wajeman, en el artículo "Jochen Gerz. Invisible Monument", ya citado.

⁷⁴Jean-Dominique Rey; "La experiencia de los signos. Entrevista con Henri Michaux". Catálogo de la retrospectiva de éste artista en el I.V.A.M. Valencia. 1993. p.210-213.

⁷⁵Nietzsche; Ecce homo. Yericó. Madrid, 1989, p.85.

Foucault consideraba que cada cultura, por lo menos en occidente, ha proporcionado su propio sistema de interpretación, es decir, se presume la pluralidad significativa del lenguaje, es, según sus propias palabras, "sospechar que el lenguaje quiere decir algo distinto de lo que dice, y entrever que hay lenguajes aparte del mismo lenguaje".

Y en este sentido es altamente significativa la apreciación realizada por Estrella de Diego en su introducción para el catálogo de la exposición Cien años de arte finlandés⁷⁶, titulada "Algo inexistente, la naturaleza, las piedras", en ella comenta la frecuente anécdota de turistas decepcionados por la escasez de variedad de los diseños cerámicos de Arabia y exculpa tal insuficiencia con la siguiente explicación, plena de poesía y que resulta muy adecuada a lo que venimos comentando: "Pero es un arte refinado el de saber las ausencias. Contrariamente a lo que podría parecer, no requiere ni mucho menos aprender a rellenar los huecos: se trata de no imaginar cómo serían si fueran presencias. (...)". El artista de Vancouver Roy Arden ofrece en su serie Rupture (1985) una agrupación de dípticos en vertical donde la parte inferior es una fotografía en blanco y negro de escenas urbanas en las que parece desenvolverse un enigmático drama, un drama inexplicable; y la parte superior no nos aporta ninguna solución, ni tan siquiera pautas para ello, tan sólo un número -sobre un fondo uniforme de un color vivo- que parece obligarnos a pensar en la existencia de un orden, de un registro riguroso y extenso. Aquí es aplicable el sabio consejo de E. de Diego. La escritura necesaria es omitida; sólo se emite una oferta visual.

En arte plástico los dos silencios más ricos y creativos de nuestro siglo han sido creados por Malevich y Duchamp. No es posible añadir otros ejemplos sin pervertir su voluntad.

⁷⁶Cien años de arte finlandés. Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. M^o de Cultura. Madrid. 1992.

UR-SPACHE (LENGUA ORIGINARIA Y/O LENGUA UNIVERSAL), LENGUA PERFECTA Y LENGUAJE PRIVADO

Ur-Sprache (lengua originaria y/o lengua universal).

Es Dante uno de los primeros en reflexionar desde la cultura occidental sobre la validez y vigencia temporal de las lenguas. Ph. Sollers solicita el auxilio del poeta florentino, del ejemplo de su osadía al rechazar la lengua aristocrática en favor de la vulgar, para definir un poco más su idea de escritura textual: "La relación entre dos lenguas (el latín y el italiano había permitido el descubrimiento del sentido como tránsito de los signos, de esa ley que quiere que 'el sentido de un signo es otro signo por el que puede ser traducido' (Peirce), del intercambio y la metamorfosis del significante". La conclusión a la que llega Sollers es determinante: sólo el agotamiento de la lengua muerta permite el florecimiento de la lengua viva.

Noam Chomsky⁷⁷ trata sobre la problemática de la lengua universal y dictamina que "la gramática universal se propone formular los principios que rigen la operación de la facultad del lenguaje"; es, por tanto, un estudio básico e influenciado, es decir, que quien cree una le imprimirá su ideología lingüística: jamás es neutra, y ha de ser elaborada para cualquier lengua humana con pequeñas modificaciones en sus parámetros ("parámetros de variación") El lenguaje universal es presentado por Antonin Artaud, y Ph. Sollers⁷⁸ considera que su pensamiento se aproxima extraordinariamente a la concordancia enunciada por Wittgenstein entre lo existente y lo enunciable, pero señala que Artaud difiere del pensador austriaco en su creencia de que el límite, la frontera, que esta idea promulga pertenece al lenguaje mismo, a la atadura de la gramática, y por tanto de obligada transgresión.

Sollers propugna una "cartografía de la palabra", equivalente a la "arqueología de la palabra"; se trata de descubrir en el interior de la escritura la palabra original que supera la diversidad de lenguas. Es de nuevo Dante quien le pasa el testigo, pues ya él había acechado la cuestión. Dante sabía de la colosal ambición del hombre por hallar una lengua perfecta⁷⁹, que, indudablemente, pasaría por concretar una lengua universal.

⁷⁷El lenguaje y los problemas del conocimiento. Conferencias de managua I. 1988, Visor. Madrid. 1992, p.57-60. Trad. de Clarivel Alegría y D. J. Flakoel y Azucena Palacios Alcaine. Chomsky, asocia la problemática de la lengua universal a la teoría general de la lingüística y asevera en 269: "La finalidad principal de la investigación lingüística es desarrollar una teoría general que revele las relaciones altamente reguladas existentes dentro de la estructura de una lengua dada y los principios generales que constituyen la forma de cualquier lengua natural."

⁷⁸La escritura y la experiencia de los límites. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.106.

⁷⁹Ph. Sollers; La escritura y la experiencia de los límites. Pre-Textos. Valencia, 1978, p. 22 y 37.

Otra proposición que pudiera acercarse a la lengua universal bien pudiera ser un 'lenguaje por las cosas' que ya hemos mencionado antes cuando citamos a J. Swift y volverá a ser retomado cuando hablemos de los nombres. Su paralelo artístico sería Tony Cragg (fig.311)

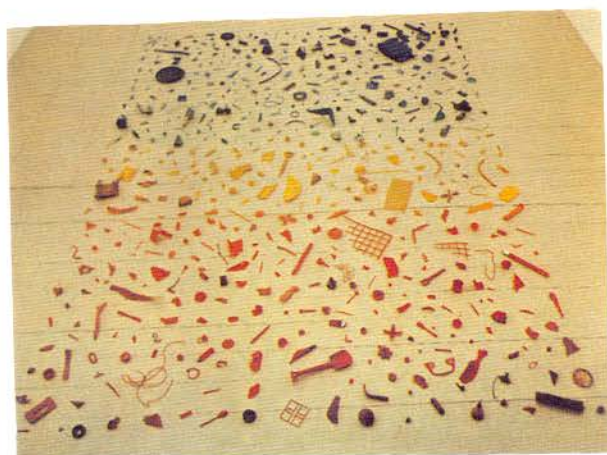


Fig.311. Toni Cragg, New Stones, Newton's Tones. 1978. South Bank centre Col. Londres.

El objeto, sea cual fuere, posee múltiples visiones escondidas, pues, como señala W. Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: "No hay mas que creer que el propio mundo lo constituye aquello que se mira, con mirar las cosas habituales, tu mundo cambia", como las palabras y, también como ellas, están afectados tanto por su función normalizada como por el contexto en que se encuentren. "El objeto -señala Filiberto Menna- es desmaterializado progresivamente por transparencia "hasta alcanzar la conceptualización pura que, en cierto sentido es transparencia de transparencia"⁸⁰. Las experiencias con objetos desde la vanguardia transcurren desde su asunción por la obra de arte en las experiencias cubistas donde sustituían al objeto que debería ser representado; posteriormente, en poder de Duchamp el objeto es observado como decía Benjamin con una mirada limpia sorprendiéndose en lo cotidiano -es el caso del botellero-, o bien aportando nuevas perspectivas fantásticas -como en la Rueda de bicicleta-, o desvinculándolo de su verdadero nombre y función -Fuente-. La práctica magritiana, por otro lado, aparte de proporcionar nuevas perspectivas a los objetos, analiza en profundidad las relaciones entre el objeto y su imagen. Abraham Moles en su *Teoría de los objetos* observa que estos poseen un proceso de vida equiparable a la humana siendo deseables, adquiribles, descubribles, amables, familiarizables, ordenables, desgastables, mantenibles y reparables y, finalmente, olvidables (mueren); todo ello los hacen adecuados para ser objeto de reflexión desde el arte. La reflexión más profunda que sobre el objeto fue

⁸⁰ Véase Filiberto Menna; *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1977, p.12.

realizada en las ultimas décadas desde el arte es sin duda la de Joseph Kosuth, cuando escoge un objeto y lo exhibe junto a su imagen fotográfica y su fría definición en un diccionario. Se produce entonces una mutación: las imágenes pasan de ser simples imágenes (intenciones de realidad) y se hacen conceptos (para dominar la naturaleza; la palabra se vacía de contenido meced a la supresión de las diferencias individuales (de ahí la simplicidad de la silla-objeto de Kosuth: una silla generalizable) "Pero la naturaleza -como señala Cristina Peretti⁸¹- induce a suponer la identidad de ser y del concepto cuando confunde la gramática con el mundo real". Hoy ya nos creemos la realidad de las películas; han pasado de ser ficción a ser modelo de vida.

Lengua perfecta.

Este tema ha sido también pensado en profundidad por Philippe Sollers. Atribuye a Dante la primera atención sobre dicho problema al contemplar una discordancia entre el lenguaje vigente que sostenía unos valores determinados por el poder (la cadena Dios / Hombre / Animal / Planta / Mineral / Elemento / Fuego / Tierra) y un lenguaje liberal, que atendiese a las capacidades poéticas del hombre (basado en cuatro términos: Ilustre - Cardinal - Real - Cortés).

En palabras de A. Artaud⁸²:

"Todo verdadero lenguaje
es incomprensible
como el castañeteo de los dientes"

Lenguaje Privado.

L. Wittgenstein relaciona el lenguaje privado con una comprensión, y por tanto interpretación, errónea de una palabra; el filósofo alemán lo define como lenguaje subjetivo⁸³. En arte exclusivamente conocemos un par de casos concretos de esto -ya los

⁸¹Cristina Peretti della Roca; Jacques Derrida: Texto y deconstrucción. Anthropos. Barcelona. 1989, p.93-94.

⁸²Citado por Ph. Sollers; La escritura y la experiencia de los límites. Pre-Textos. Valencia. 1978, p.106

⁸³"Acordémonos de que hay ciertos criterios de conducta para saber que alguien no entiende una palabra: que no le dicen nada, que no sabe qué hacer con ella. Y criterios de que 'cree entender la palabra', de que conecta un significado con ella, pero no el correcto. Y finalmente criterios de que entiende correctamente la palabra. en el segundo caso podría hablarse de una comprensión subjetiva. Y podríamos llamar 'lenguaje privado' a los sonidos que ningún otro entiende pero yo parezco entender." (Investigaciones filosóficas. UNAM / Crítica. Barcelona. 1988, p.233). Un poco más adelante retomará Wittgenstein el tema, quizá un tanto desalentado, y dice: "No decimos que posiblemente un perro hable consigo mismo. ¿Es porque conocemos tan precisamente su alma? Bueno, se podría decir esto: Si se ve la conducta del ser vivo, se ve su alma. -¿Pero digo también de mí que hablo conmigo mismo porque me comporto de tal y cual modo? -Yo no lo digo por la observación de mi conducta. Pero sólo tiene sentido si me comporto así. -¿Entonces no tiene, pues, sentido porque yo le dé significado?"

hemos citado-, el de Zush (Alberto Porta), pues logra inventar para su fantástica república ideal de la que él parece ser el único habitante, una lengua real que sólo él parece entender, pero a la que se supone reglada, y el de H. Michaux, pues los otros casos citados al hablar de los logotetas o bien tienen un fin comunitario (Bruly-Bouabre) o no son realmente un sistema. Artaud también meditó sobre su posibilidad y habla de ella en los siguientes términos: "Uno puede inventar su lengua y hacer hablar a su lengua con un sentido gramatical, pero es necesario que ese sentido sea válido en sí, es decir, que venga del horror-honor, esa vieja sierva de pena, ese sexo de horca escondido que saca sus versos de su enfermedad: el ser, y no soporta que se le olvide"⁸⁴.

(358). ¿Pero no es nuestro significar lo que da sentido a la oración? (Y de esto forma parte, naturalmente, el que no se pueda dar significado a series de palabras carentes de sentido.) Y significar es algo en el ámbito mental. ¡Pero es también algo privado! Es algo intangible; sólo comparable a la conciencia misma.

¡Cómo puede encontrarse ridículo esto! Es, por así decirlo, la esencia de nuestro lenguaje.

⁸⁴A. Artaud; citado por Ph. Sollers en *La escritura y la experiencia de los límites*. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.106.

EL LENGUAJE EN LA TINIEBLA. POSIBILIDAD DE TRADUCCIÓN.

La multiplicidad de lenguas.

La posibilidad de traducción para Chomsky pasa por la existencia de una lengua universal, es decir una estructuración lingüística cerebral común a todos los hombres (ya hemos hablado de ello): "las lenguas del mundo parecen ser radicalmente distintas una de otra en muchos aspectos, pero sabemos que deben ser vaciadas en un mismo molde, que sus propiedades esenciales deben ser determinadas por los principios fijos de la gramática universal. Si esto no fuera así, no sería posible para el niño aprender ninguna de ellas"¹

Sollers también trata el tema de la traducción. Si bien, la multiplicidad de las lenguas es, para él, un síntoma de la imperfección de las mismas (la "falta suprema"). Roman Jakobson considera muy especialmente las relaciones entre mensaje y código, y no deja de reparar en cómo un oyente puede repetir mensajes en idiomas que desconoce merced a la existencia de rasgos comunes en ambos idiomas y, de igual modo aquellos rasgos inhabituales aparecerán, ciertamente, deformados. A esto debe mucho la rica evolución del lenguaje.

Enfrentarse a la traducción.

El problema al que nos enfrentamos es ciertamente complicado y de gran riqueza a la vez, lo que produce una amplia posibilidad de soluciones de las que intentaremos enunciar alguna. Añadimos aquí la definición de traducción dada por Nabokov en forma de verso -que nos es ofrecida por Valerio Magrelli en el artículo que venimos citando-: "¿Qué es la traducción? Sobre una bandeja / la cabeza pálida y llameante de un poeta". Edmundo González-Blanco, traductor de los Escritos literarios de Schopenhauer, cuando este filósofo germano argumenta la viabilidad de la traducción y se inclina a valorar la inevitable merma de significación, observa en nota al pie que ya Cervantes discutía la validez plena de las mismas, diciendo que "aún de las mejores, que eran tapices vueltos al revés"². Inmaculada de la Fuente en un artículo sobre las posibilidades y resultados de esta labor³ aporta múltiples casos, con testimonios de escritores y traductores, analizando aciertos y gazapos. Entre los escritores existe varia opinión; desde García Márquez que considera la labor realizada por su traductor al inglés de Cien años de soledad tan elevada que ha mejorado considerablemente la calidad original de la novela, hasta las duras críticas de Juan Marsé a sus traductores a los que acusa de manipuladores -el de una de sus primeras novelas le manifestó abiertamente que había introducido correcciones en su novela para aumentar su

¹N. Chomsky. El lenguaje y los problemas del conocimiento. Conferencias de Managua I. Visor. Madrid. 1992. p.58.

²Pag. 88 de la traducción castellana de la obra citada; nota n°2).

³El País. 30 abril 1995, sección Domingo, p.14.

calidad literaria- y de descuidados. Quizá el que muestre una actitud más neutral y realista sea Alfredo Bryce Echenique quien afirma: "El autor tiene que aceptar que, al ser traducido, su texto origina otra realidad nueva. Si no, sufriría desengaños". "El equivalente exacto de una palabra de determinada lengua no se encuentra en cada una de las otras lenguas. Por ello, el conjunto de las ideas indicadas por las palabras respectivas tampoco puede ser absolutamente el mismo en una y otras" (...) "He aquí por qué todas las traducciones son necesariamente imperfectas. Casi nunca es posible hacer pasar de una lengua a otra un período característico, de relieve e importante, de suerte tal, que produzca necesariamente el mismo efecto."⁴ Como señala Steiner en las primeras páginas de su trabajo sobre la traducción Después de Babel -citando a Henri Meschonnic- la suposición de la posibilidad de traducción radica en la creencia de "homogeneidad entre significante y significado". Las posibilidades de traducción en el mundo occidental, a primera vista, parece ser accesible a muchos intelectuales que dominan con fluidez las cuatro o cinco lenguas principales⁵. Richard Marshall⁶ elogia de Jean-Michel Basquiat la selección de frases y palabras y muy especialmente cómo las incluye en diferentes lenguas ("English, Spanish, French, German,

⁴A. Schopenhauer. Escritos literarios. Ed. Mundo Latino. Madrid, ejemplar sin fecha, p.88

⁵"El políglota -dice George Steiner- es un hombre más libre". Tal frase es una constante en muchos pensadores que han reflexionado sobre el lenguaje; así, el problema de la traducción fué tratado en el XIX por Schopenhauer, quien resumía su opinión con una frase de Carlos V dijo: "Quot linguas quis callet, tot homines valet" (Tantas lenguas como se sabe, tantas veces se es un hombre" (A. Schopenhauer; Escritos literarios. Ed. Mundo Latino. Madrid, ejemplar carente de fecha, trad. de Edmundo González-Blanco, p.85); la coincidencia de estas manifestaciones es sorprendente, y relaciona riqueza intelectual con libertad. Sobre el proceso de aprendizaje comentaremos una experiencia muy concreta relatada por Liliana Tolchinsky Landsmann, en las primeras páginas de su obra Aprendizaje del lenguaje escrito. Procesos evolutivos e implicaciones didácticas (Anthropos. Barcelona. 1993), describe el excelente ánimo de una profesora de parulario de Barcelona durante un curso de reciclaje y como había reorganizado el aula, sobre todo su biblioteca, a la que había sustituido los libros específicos para párbulos -con grandes imágenes y con escaso o ningún texto- por un inusual material bibliográfico: "Libros de cocina, guías de viajero, catálogos, libros de poesías, varios títulos de 'autores famosos' y revistas del corazón eran algunos de los nuevos materiales de lectura incorporados. Habría libros y folletos en catalán y en castellano, y algunos en inglés y en francés. Pensaba que sería divertido descubrir en qué momento los niños se daban cuenta (y si se daban cuenta) de que estaban escritos en diferentes idiomas. Tal vez prestarían atención a las diferentes combinaciones de letras en cada lengua o a signos especiales que aparecen en catalán y no en otras lenguas, como, por ejemplo, la diéresis. En sitios donde se hablan lenguas distintas -por ejemplo, en algunas regiones de Suiza donde los niños escuchan italiano y francés-, algunos investigadores encontraron que los niños se dan cuenta muy precozmente de cuándo está escrito en otro idioma, mucho antes de que pudan leer lo que dice" (p.21). Y más adelante esta misma autora, al hablar sobre adopción de sistemas de escritura, deja entrever claramente un elogio de la pluralidad lingüística, al tiempo que aprovecha para rechazar la adopción económica de una lengua con la pérdida de la vernácula, con los siguientes términos: "Pero hablar de adopción de un sistema por otro pueblo es muy distinto de hablar de una línea evolutiva que incluya todos los sistemas creados. Es decir, estamos argumentando en favor de una interacción entre sistemas y entre lenguas y sistemas sin descartar la discontinuidad de la escritura respecto de otras formas notacionales y admitiendo la posibilidad de 'múltiples invenciones' locales, propagadas con el tiempo y el contacto entre los pueblos" (p.168).

⁶Jean-Michel Basquiat. Whitney Museum of American Art, New York. Harry N. Abrams, Inc., New York. 1992. "Repelling Ghost". p.15.



and Italian") pues es el fruto del pluralismo cultural norteamericano, ese melting pot que lo caracteriza y enriquece.

Pero ¿qué ocurre cuando, ejemplarizando con el caso del artista Cheri Samba, se nos ofrece una suerte de lengua postcolonial fruto de la mezcla de francés y dialecto lingala? ¿Y en el caso de José Bedia -de quien en 1995 pudimos ver obra en la exposición colectiva de la Caixa- con obras cuyo título se ofrece en lenguas de los aborígenes americanos; así, para saber el significado de éstos hemos de acudir a críticas especializadas, como la de Jenifer P. Borum⁷ quien nos interpreta el título *Moana Tiene Bilongo* (1992) como *Mujer hechizada*. Reflexionemos sobre esto aún saltándonos por un instante los límites impuestos en esta tesis⁸. ¿O cómo enfrentarse a una obra tan enigmática como *Fears*, del artista ruso Andrej Roiter, expuesta en el año 1990 en su individual en la Kunsthalle de Basel? Roiter, a pesar de haberse trasladado a Occidente hace ya bastante tiempo mantiene frecuentemente su lengua vernácula, el ruso, y, por tanto, la escritura cirílica en sus obras. En la que hemos citado recurre a mostrarnos siete mochilas grises de niño, cuyas hombreras están unidas unas a otras y clavadas en el muro, alineadas horizontalmente. En sus solapas de cierre el artista ha escrito unos -para nosotros- enigmáticos textos. Hemos de acudir a la crítica de esta muestra, aparecida en *Flash Art*, en el último número del año de la exposición, firmada por Martijn van Nieuwenhuyzen⁹ para enterarnos de que los siete textos indican tipos de miedo psicológico: vértigo, miedo a la oscuridad, agorafobia, miedo al silencio, ... y como el citado crítico indica parece poder ser interpretado como que el miedo y la ansiedad son equipajes que todos llevamos a la espalda. Pero démonos cuenta también de otra cosa: el crítico no cita la lista completa de miedos escritos por Roiter; tan sólo escribe cuatro y coloca puntos suspensivos: la traducción es incompleta, pero quizá no nos hace falta más, cualquiera de nosotros puede añadir algún otro, incluso de nuestra propia cosecha de miedos. De igual modo la obra de Erick Bulatov, *Gloria al PCUS* (fig.313), resultaría inentendible por la misma razón del caso anterior¹⁰.

⁷Artforum, abril 1993, vol. XXI, n°8, p.97-98. Sobre la exposición de este artista en la galería Fulkin/Adams de Nueva York.

⁸El título de la tesis habla del espacio plástico occidental pero se hace imposible evitar la cita de una serie de artistas de culturas no occidentales pero que, indudablemente, han sido asumidos por el arte del primer mundo y disfrutan de los privilegios de éste.

⁹"Andrej Roiter; *Between Devil and Blue Sea*". *Flash Art*, n°155, noviembre-diciembre 1990, p.151.

¹⁰Curiosamente, L. Wittgenstein, cuando en el Cuaderno marrón quiere diferenciar entre comprensión y pronunciación de una lengua recurre a un ejemplo con el alfabeto cirílico (Versión utilizada de Tecnos. Madrid. 1989, p.161).



Fig.312. Erik Bulatov. Gloria al PCUS. 1975.

El individuo occidental contemporáneo posee lo que J. Amati Mehler, S. Argentieri y J. Canestri han denominado lenguas "en espera", en soufrance¹¹. Elias Canetti comenta la pluralidad lingüística en que se desarrolla su infancia en Bulgaria (La lengua absuelta) y como sus recuerdos no se suelen corresponder exactamente con la lengua en la que le ocurrieron aquellas tempranas experiencias. No es ésta, desde luego, la "soufrance" real de la que hablan los citados autores, pero se aproxima bastante a esa idea de lenguas con las que, aunque apenas las entendemos -quizá sólo a niveles escritos y con la inapreciable ayuda de un buen diccionario bilingüe-, poseemos cierta familiaridad cultural¹².

Fernando de Valenzuela inicia su colaboración sobre la traducción en la revista Letra Internacional bajo el título "Nota del traductor"¹³ con una cita del genial intelectual Douglas R. Hofstadter: "Todo depende de la facilidad con que nuestros sistemas perceptuales alcancen a convertir las imágenes espejo en sus originales, así como de otras cualidades de nuestro sistema cognitivo, que nos capacitan para ver a través de varios estratos de traducción sin tener que prestar atención a cada uno de sus niveles, como sucede cuando miramos a través de varios metros de agua clara y vemos, no el agua, sino únicamente los objetos yacentes en el fondo".

Como veremos, muchos artistas han tocado el tema de la traducción con mayor o menor conciencia, con mayor o menor efectividad. introducimos ahora el ejemplo de Kenny Scharf, quien escribe en una de sus obras espresiones en inglés y les coloca entre paréntesis su pronunciación (fig.313).

Fig.313. K. Scharf. Learning about women. 1988.

(VER PAGINA SIGUIENTE).

¹¹En su libro La Babele dell'inconscio; citado por Valerio Magrelli en su artículo "Traducción y escritura". Letra Internacional. 30/31. 1993, p.51-53. Curiosamente estas lenguas en soufrance fueron ya detectadas por un artista, el expresionista alemán H. Macke, quien dijo: "La creación de formas significa vivir, y dice que no es preciso entender toda forma como tampoco se necesita leer todo idioma". Recopilado por García Pintado; El cadaver del padre (Artes de vanguardia y revolución). Akal. Madrid. 1981, p.67

¹²Recuérdese lo dicho por L.T. Landsmann en cita precedente en este mismo capítulo.

¹³Letra Internacional. 30/31. 1993, p.45-47.



Comunicaciones extraordinarias.

El ansia humana de comunicación ha saltado incluso las limitaciones físicas que afligen a algunos de sus individuos y han creado lenguajes alternativos, como la escritura Braille para ciegos o el alfabeto de los sordomudos. También el arte ha reparado en estos lenguajes. Es el caso de Stephen Hepworth que en un supremo elogio de lo háptico ha realizado escrituras Braille sobre soportes cubiertos de terciopelo y, lo que nos conmueve, es que el texto es una traducción a esta escritura de pasajes extraídos de revistas pornográficas; lo que se expone claramente a través de la palabra y las texturas de la obra son una serie de cualidades hápticas, táctiles, ajenas a lo visual de la escritura y la plástica. Los deseos comunicativos del ser humano parecen no tener límite, llegando a la pretensión de traducir, incluso, hasta ciertas señales fónicas animales como los cantos de ballenas¹⁴. Y así también existiría traducción desde nuestro lenguaje a las máquinas (lenguajes informáticos); asimismo a través de ellos se han mejorado, o cuando menos acelerado, los procesos de traducción: "(...) el moderno concepto de interfaz. A través del

¹⁴ Este ejemplo lo estudia en profundidad Gianfranco Folena, en sus ensayos sobre la traducción *Il linguaggio del caos* y *Volgarizzare e tradurre*. Citados por V. Magrelli; "Traducción y escritura". *Letra Internacional*, 30/31, 1993, p.51-53.

computador, el tema de la traducción como oficina de transformaciones lingüísticas y gnoseológicas, de hecho está atrayendo la atención de estudiosos y lectores."¹⁵.

Pero toda traducción posee aspectos negativos; así nos lo advierte F. de Valenzuela: "(...) al ser traducida la obra pierde lo más característico, lo más propio: su idioma, su contexto primordial"¹⁶. "Cada lengua ofrece su propia lectura de la vida", sostiene Steiner, y por ello traducir no es simple traslación de palabras, sino entendimiento de la "lectura de la vida" del creador traducido y por ello multiplicando las lecturas de nuestra propia vida y haciéndonos más tolerantes con el Otro. A los artistas esto no nos es ajeno. Así, la adhesión a nuestra lengua materna puede ser tan férrea que la expresión de sentimientos íntimos en otra lengua parezca falsearlos. Sin entrar en violentos debates nacionalistas, Michael Ignatieff¹⁷ nos aporta la extraña circunstancia narrada por Eva Hoffman en su libro *Perdido en la traducción*, en el que deja constancia de su errancia por los Estados Unidos tras su huida de Polonia: "En cierta ocasión se preguntó en polaco si estaba enamorada de un hombre que la atraía, y la respuesta fue distinta de la que había dado al formular la pregunta en inglés", y añade posteriormente algo de gran importancia: "De esta suerte, Hoffman descubrió que lo que corre el riesgo de perderse en la traducción son las sutiles zonas sublimadas del corazón", y esto, evidentemente, le afecta como persona sensible, como artista¹⁸. Milan Kundera resalta ésto mismo en la novela que le aportó mayor popularidad, *La insoportable levedad del ser*¹⁹; cuando analiza el concepto de "compasión" advierte las sutiles pero importantes diferencias que el término posee entre las lenguas eslavas y las latinas: si las primeras hacen derivar el término de "sentimiento", ofreciendo una sensación igualitaria con el que sufre; en las segundas, las lenguas latinas, por contra, al hacerlo derivar de "passio", padecimiento, otorga al que compadece una posición jerárquica más elevada que el sufriente; y ejemplifica: "Avoir de la pitié pour unne femme significa que nuestra situación es mejor que la de la mujer, que nos inclinamos hacia ella, que nos rebajamos". Pero, anteriormente a todos ellos, existe un angustiado texto de Kafka que precisa esta falsedad de la traducción; se trata de un párrafo de su *Diario* perteneciente al 24 de octubre de 1911, dice en él: "Ayer se me ocurrió que tal vez yo no hubiera querido nunca a mi madre como se merecía, y como hubiera podido quererla, porque el idioma alemán me lo impedía. La madre judía no es una Mutter, llamarla Mutter le da un aire

¹⁵Valerio Magrelli; "Traducción y escritura". op. cit.

¹⁶Fernando de Valenzuela; "Nota del traductor". op. cit.

¹⁷"¿Es posible traducir?". *Letra Internacional*, 30/31, 1993, p.35-37.

¹⁸"(...) sólo en virtud de su lengua se convierte en patrimonio suyo su historia, en el mito-palabra-, en la saga-fabla-, patrimonio que ha de conquistar siempre de nuevo por el cultivo de su lengua". (Pedro Salinas; *La responsabilidad del escritor y otros ensayos*. Seix Barral. Barcelona, 1961, 3ª ed, p.32).

¹⁹Esta obra está traducida al castellano por uno de los traductores que venimos citando frecuentemente en este capítulo: Fernando de Valenzuela (para Tusquets / RBA Eds. Barcelona. 1992). Los párrafos que citaremos se encuentran en las p. 23-25.

levemente cómico [...] para los judíos Mutter es algo netamente alemán, inconscientemente encierra junto con el esplendor cristiano la frialdad cristiana; la mujer judía a quien se llama Mutter no nos parece por tanto solamente cómica, sino también fuera de lugar (...). Creo que sólo el recuerdo del ghetto mantiene la instrucción de la familia judía porque también la palabra Vater está lejos de representar al padre judío."²⁰ Y por ello, sin duda, nos afecta a los artistas plásticos, aunque existen artistas a los que la traducción de sus obras no parece importarles demasiado e incluso abogan por la adaptación de sus textos a la lengua del contexto en que se muestran. Es el caso de Thomas Locher quien permite que sus textos sean adaptados a la lengua local en la que es expuesta su obra²¹. Idéntica permisibilidad manifiesta en sus obras Lawrence Weiner (fig.314). El deseo de internacionalidad hace que muchos artistas confiesen que prefieren utilizar una lengua con peso internacional como es el inglés; es el caso del español Muntadas.

Fig.314. L. Weiner. "Just another movement of the tide (impaired) - oeuvre 627". "Just another elapsure of time (designated) - oeuvre 628". Gal. Hubert Winter. Viena.



²⁰El párrafo lo hemos extraído del libro de George Steiner *Lenguaje y silencio* (Gedisa. México. 1990, p.169). Y aquí completamos la idea con el siguiente pensamiento de Leibniz: "Como los hombres van formando arbitrariamente diversas especies de modos mixtos, eso lleva consigo el que en algunas lenguas haya palabras que no se corresponden con ninguna palabra de otra lengua. Por ejemplo, la palabra latina *versura*, o la palabra hebrea *corban*, no tienen equivalente en otras lenguas. Los vocablos latinos *hora*, *pes* y *libra* suelen ser traducidos sin dudarlo por los de *hora*, *pie* y *libra*; pero el sentido que les daban los romanceros era muy diferente al nuestro." (G. W. Leibniz; *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*. [1765]. Editora Nacional. Madrid. 1983, p.356).

²¹"Thomas Locher refers to the recipient, the gallery context, the surrounding field in so far as he changes the language according to the site; however, this is not a real reference so much as a metaphor for our awareness that a reference would now be suitable. Adjustment to the respective native tongue is an inadequate nod to the given specific local situation; yet it is also a sign that the latter cannot be skirted." (Isabelle Graw; Thomas Locher. *Learn For Life. Stopping the Deconstruction of Language.* *Flash Art*, nº153, verano 1990, p.116-117).

Problemas de una traducción 'indocumentada':

Los 'falsos amigos', como los denomina Esther Benitez, se dan en lenguas próximas derivadas de un mismo idioma. Un claro ejemplo estaría en traducir al castellano como 'larga' las palabras francesa 'large' o la italiana 'larga' ya que ambas se corresponden en realidad con el término castellano 'ancha'.

Condicionamientos de la traducción:

Existen condicionamientos intrínsecos a la traducción y otros que se forjan en el uso. Para describir los primero utilizamos un texto de Peter Newmark: "Un texto de traducción es como una partícula en un campo eléctrico, atraída por las fuerzas contrastantes de las culturas y de las normas de las dos lenguas, de las idiosincrasias de un autor y de las expectativas de los lectores, de los prejuicios del traductor y a veces, también de los del editor"²².

Entre los condicionamientos secundarios estarían, por ejemplo, los cronológicos; el zeit-geist natural. La interpretación barthesiana no es considerar un sentido al texto y aplicarle la denominación de verdadero, sino saber que se está escogiendo uno entre la multiplicidad posible; se valorará muy especialmente lo connotado. "La historia de un texto -nos dice Karel Kosik- es, en cierto modo, la historia de su interpretación: cada época y cada generación enfatizan en el texto aspectos distintos, a unos aspectos les otorgan mayor importancia que a otros y según esa importancia descubren en el texto diferentes significados"²³; y, aseverándolo encontramos la siguiente manifestación de Emilio Lledó: "(...) el reconocimiento de este hecho [la imposibilidad de una interpretación aséptica], a pesar de esas dificultades, dejan al descubierto, una vez más la utopía de querer entender la escritura desde los exclusivos presupuestos de una exclusiva 'racionalidad'." ²⁴. Existe además el problema de la traducción de obras del pasado, ya que el significado de una expresión cambia con las épocas, incluso en la misma lengua. ¿Cuántos contemporáneos

²²Peter Newmark. Citado por Valerio Magrelli en Traducción y escritura". Op. cit. Añadamos un texto de Pierre Blanchaud que es utilizado por Milan Kundera en su artículo sobre la traducción "El arte de la fidelidad" (El País. Suplemento cultural Babelia, nº197, sábado 29 julio 1995): P. Blanchaud, tras defenderse de las críticas sobre una supuestamente metódica edulcoración de los originales por los traductores franceses, añade que si algo de ello hay al respecto los culpables son los editores: "Sepan esos escritores que las edulcoraciones no parten forzosamente de los traductores: en ocasiones vienen impuestas por las editoriales", y Kundera comenta como fue este traductor forzado a realizar una versión agradable del despiadado Kleist: "El editor, que reclamaba un texto elegante, 'bien escrito' y de fácil lectura, impuso modificaciones que el traductor, fiel al estilo extraño y áspero de su autor se negó a aceptar. Todo ello originó acciones judiciales, problemas, humillaciones (para el traductor, por supuesto, por que en la conjunción traductor-editor él es el débil) y, al final, una nueva edición de Kleist (realizada por otro) que es tan uniforme y legible como lamentable, lo que demuestra Blanchaud aportando ejemplos".

²³Karel Kosik; Dialektika Konkrétniho. Praga. 1966, p.107. Citado por Fernando de Valenzuela en el artículo que venimos citando. La cita es más larga.

²⁴E. Lledó; El silencio de la escritura. Centro de Estudios Constitucionales. Madrid. 1992, p.32.

entienden las obras plásticas de nuestra época? ¿Cuántos hombres entienden hoy a fondo la época en la que vivimos? Y en cuanto al pasado ¿cómo entender los símbolos y metáforas visuales concretos de los bodegones flamencos del siglo XVII? No tenemos más que leer a Góngora y Quevedo con los ojos actuales y en nuestro común castellano para darnos cuenta de ésta modificación. Pocas frases podemos entender, en su totalidad, con su significado pleno y hemos de agradecer las notas explicativas a pie de página de J. M. Blecua, el más importante investigador de la obra del genio de los ingenios. Y dentro del arte actual; en la Bienal de Venecia del año 1993, el artista Braco Dimitrijevic mostraba su obra *Citizens of Sarajevo*, se trata de un manifiesto político por la paz y la libertad realizado válidamente desde el arte; pero en ella muestra, entre otros objetos, cinco retratos fotográficos que, seguramente, a la mayoría de nosotros no se nos harán demasiado reconocibles pese a su popularidad ¿Quiénes son estos cinco habitantes de Sarajevo, representantes de todos los demás que han existido y existirán? La respuesta hemos de hallarla en el denso comentario que Dunja Blazeovic realiza sobre esta obra en el número de junio de 1994 en la revista *Art Press*²⁵; ella nos dice que se trata de cinco compositores del centro y este de Europa: Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Mahler, Smetana y Paderewski. Entonces el sentido de la obra se nos manifiesta: se trata de ciudadanos de adopción; en una ciudad en la que sus propios ciudadanos luchan aferrándose a supuestas diferencias -que, si algún día existieron, hoy están totalmente trasnochadas-, el artista propone unos ciudadanos de adopción al tiempo que, al escoger a individuos sobresalientes, inserta a la ciudad, a todos sus habitantes sin diferencia, en el seno común de nuestra civilización. El idioma -como decía Juan David García-Bacca cuando aseveraba la validez del castellano como lenguaje adecuado para la filosofía- ha de asentarse sobre el discurso del pasado, los clásicos de la literatura, y el uso ordinario de ese idioma. Y de igual modo el arte y cualquiera de sus aspectos entre los que incluimos el fenómeno estudiado.

Pero veamos otro problema particularmente importante: el de las lenguas que pudieramos llamar, para entendernos, imperialistas. Este es un caso frecuente a lo largo de la historia, recuérdese sinó lo descrito cuando en la primera parte trazamos la evolución de la historia de la escritura, cómo las naciones invasoras imponían sus propias lenguas. Anna Poca²⁶ nos informa de las "Leyes de reproducción" barthesianas y señala la primera, Principio de inscripción, la escritura se ritualiza socialmente: allí donde hay dos lenguas en conflicto la dominante es privilegiada en la escritura, mientras que en la dominada se deteriora su inscripción, deja de escribirse. Veámoslo con un ejemplo muy concreto. Quizá el evento de consagración del artista alemán Lothar Baumgarten (figs.315 y 316), discípulo de Beuys en Düsseldorf, fue su exposición en el museo Guggenheim de Nueva York en

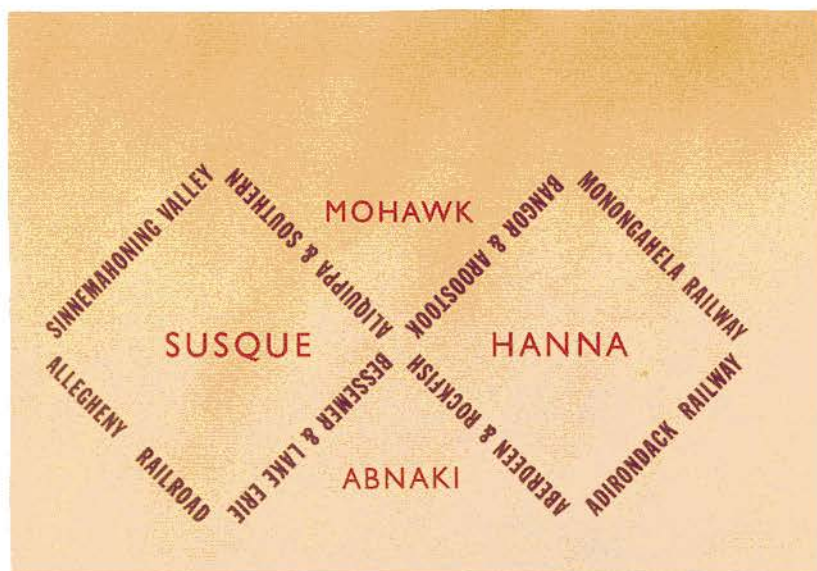
²⁵Dunja Blazeovic; "Destruction de l'image. Image de la destruction. *Art Press*, nº192, junio 1994, p.46-50.

²⁶La escritura. Teoría y técnica de la transmisión. Montesinos. Barcelona. 1991, p.37.

Lothar. Baumgarten.

Fig315. Sin título. Instalación mural. Gal. Marian Goodman. 1990. New York.

Fig.316. Ana-Uaik (Rios Venezolanos). 1985



1993. Utiliza como soporte para su obra la cara interior del entepecho del archifamoso patio central del museo, como ya anteriormente había hecho Jenny Holzer. El motivo de reflexión de esta obra son las tribus aborígenes de Norteamérica, y la citada rampa en espiral ascendente, diseñada por Frank Lloyd Wright, posee una importancia crucial en la idea, puesto que el ascenso físico de la misma supone, igualmente, un ascenso en la latitud geográfica, pues las tribus de México se encuentran abajo, al inicio de la marcha, y termina en lo más alto con las tribus de Alaska. Anaxtu Zabalbeascoa realiza un importante análisis para la revista Art Press sobre las motivaciones eidéticas de este artista con motivo de su exposición en el IVAM -junto a los artistas Ettore Spalletti y Juan Muñoz- y señala que sigue, aunque de una manera un tanto sui generis, el concepto de "guerra antropológica" y "guerra semiótica" obtenidos de la filosofía de Derrida, denunciando un proceso de re-nominación por deformación que los lenguajes triunfantes ejercen sobre los lenguajes de los pueblos vencidos, en una táctica de familiarización con objetos desconocidos mediante una adaptación -predominantemente fonética-. Salinas rechaza que sea el extranjero el que introduce palabras de su idioma en el país receptor, sino que son los propios hablantes de esa lengua los que la barbarizan: "No creo que haya una nación que desee perversamente echar a perder la lengua de otro país; si acaso intentaría sustituir esa lengua por la suya. No, son los naturales mismos de ese país, los agentes y los culpables de la adulteración de esa lengua". Lo que resulta del todo claro es que, como apunta Barthes, "Detrás de un ideal clásico de una lengua hay siempre una idea política"²⁷.

Un caso espectacular de imperialismo designativo, y que suele pasarnos desapercibido en su uso frecuente, es la sinécdoque político-geográfica consistente en denominar una nación muy concreta de América, los Estados Unidos de Norteamérica, con el nombre de la totalidad del continente; tal extremo fue denunciado por el artista chileno Alfredo Jaar desde el panel lumínico-cinético de Times Square (Nueva York) y su consideración ha sido descrita en otra parte de esta tesis²⁸; igualmente otros artistas como Laurent Joubert o Eugenio Dittborn, realizan una positiva denuncia del imperialismo como monstruo nacido en Europa y que ha desplegado su manera de razonar por los cinco continentes al considerarla como única válida y progresista. John Connelly también percibe esa guerra antropológica cuando realiza su elogioso comentario²⁹ a la citada exposición de

²⁷R. Barthes; *El susurro del lenguaje*. Paidós. Barcelona, 1987, p.55). En *Investigaciones retóricas* (La antigua retórica. Ayudamemoria. Ed. tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1974. p.13 ya había dicho: "es sabroso comprobar que el arte de la palabra está ligado originariamente a una reivindicación de la propiedad" y añade que siempre nace de "una brutalidad fundamental: la de la posesión territorial", "hemos comenzado a reflexionar sobre el lenguaje para defender nuestra propiedad", nace del conflicto social.

²⁸Sobre esta realización dice Carlos Jiménez: "(...) gran parte de América ha perdido su nombre. América es América del Norte. Y ni siquiera eso: América no es Canadá, ni mucho menos México. América es exclusivamente los Estados Unidos de América. El resto no tiene nombre. O si lo tiene: 'suficientes altavoces lo hacen callar'". *Lapiz*, n°57, marzo 1989, p.62-66.

²⁹*Flash Art*, n°171, verano 1993, p.113-114.

Baumgarten en el Guggenheim y señala la pervivencia de vestigios de la cultura nativa americana en la cultura occidental contemporánea, pero cuyas raíces son omitidas voluntaria y violentamente. Este artista, que ha convivido durante largas temporadas con diversas tribus, realiza una doble labor con su trabajo: en primer lugar, recupera y muestra unidas, mediante su escritura literal fonetizada, la voz indígena junto a la manipulación que sobre ella realizó el castellano triunfante; así une Pauji y Ópalo, por ejemplo³⁰. En segundo lugar denuncia la segregación del término original al colocarlo invertido y con letras minúsculas negras sobre fondo blanco, mientras el término asimilado se muestra al derecho sobre fondo negro y con letras mayúsculas blancas³¹.

Pero la postura de Lothar Baumgarten, aunque de buena voluntad, se presta a discrepancias; es muy conocida la disensión de Jimmie Durham a este respecto, materializada en obras como *Not Lothar Baumgarten's Cherokee* (1990)³² pues le imputa una apropiación de culturas que, por mucho que conozca, no son la suya, suministrando, desde lo plástico, una visión falseada, como le ocurrió al utilizar el *cherokee*, lengua vernácula de Durham: "When I saw that Baumgarten has used it ... I felt appropriated and sort of cancelled". Pero el artista norteamericano no sólo se siente indispuerto hacia la obra de Baumgarten, también rechaza la acción *Coyote* de Joseph Beuys desde su *Not Joseph Beuys' Coyote* (1990), o contra Lawrence Weiner en su obra *Lawrence Weiner's Trip to Borneo* (1988) en la que denuncia la invitación realizada a varios artistas occidentales, entre ellos Weiner, para que localicen in situ a artistas de lugares exóticos, convirtiéndose la experiencia en una serie de excursiones turísticas en las que se olvida invitar a artistas

³⁰La influencia en ésto de Claude Lévi-Strauss es enorme. En una entrevista concedida por este pensador a Antoine de Gaudemar a propósito de su libro *Historia de Lince*, último volumen de su trilogía conformada por *La vía de las máscaras* y *La alfarera celosa* (publicada en el periódico *El Mundo*, 29 septiembre 1991, Suplemento cultural *La Esfera*), considera que "según la concepción que ellos tenían del mundo, y a partir del momento en que el demiurgo creó a los indios era necesario que crease algo simétrico o contrario: el no indio", por ello los indígenas americanos no se extrañaron al ver a hombres blancos con modos, usos y cultura tan diferentes a las suyas.

³¹En este artista ha de valorarse muy positivamente su excelente capacidad para ordenar mediante el color, haciendo uso de él en su acepción simbólica. Así, las exposiciones realizadas en la *Documenta VII* (1982) - en donde expone *Monumento para las Naciones Indias de Sudamérica*- y el *environment* desarrollado en el I.V.A.M. participan de un mismo color ambiental simbólico, el rojo "uruku", obtenido del arbusto *Bixa Orellana* -según es señalado en el catálogo de la VII *Documenta* de Kassel-, con el cual los indígenas del Amazonas y el *Matto Grosso* daban a pintar sus cuerpos. En el I.V.A.M. este color luce como fondo, cubriendo una banda de pared un poco mayor que la altura de un hombre. En el anterior trabajo para la *Documenta*, dos semicircunferencias concéntricas, a modo de dobles horizonte y arco solar, encierran el nombre de las más importantes familias tribales indias sudamericanas: Uru, Tupinamba, Arekuna, Munduruku, Suya, Yanomami, Tukano, Ache, Kayapo, Jibaro, Xauanta, Toba y Bororo.

³²Esta obra consiste en un papel o vitela sujeto en vertical por dos clavos en sus esquinas superiores. Dividida la imagen en dos partes, en la izquierda se muestra en un papel encolado una estraña escritura; a la derecha sobre el propio papel de soporte aparece otra escritura. desconocemos la verdadera interpretación, pero quizá sea una confrontación entre el verdadero *cherokee* y el utilizado por Baumgarten. La fotografía de la obra aparece en el artículo de Lucy Lippard "Jimmie Durham: Postmodernist 'Savage'". *Art in America*, febrero 1993, vol 81, n°2, p.62-69.

reconocidos de esos países para que efectúen ellos la pesquisa. Pero esta defensa de la lengua vernácula realizada por Durham, y que antes habíamos visto en Eva Hoffman, Kundera y Kafka, nunca supondrá más que la reivindicación de lo propio en paridad con la lengua del Otro, excluyendo toda noción de superioridad de unas lenguas sobre otras³³.

La postura de Jimmie Durham supone una negación de los principios fundamentales del pensamiento de Lévi-Strauss, heredero de Lamartine, pues ambos consideraban, en mayor o menor medida, según los casos, la equiparación de las diferentes civilizaciones y, el primer pensador llega a más, pues propone fingir el sentido de creencias ya desfasadas - como la conciencia mítica-. Esto aparece en la entrevista concedida por Lévi-Strauss a Antoine de Gaudemar, publicada en *El Mundo*, 29 septiembre 1991, suplemento cultural *La Esfera*, y a la que ya hemos hecho alusión en una nota al pie precedente.

Pero existe otro elemento de gran fuerza que parece ignorarse, aquel que los romanos percibieron e identificaron de manera muy precisa tras conquistar Grecia, nos referimos a un movimiento inverso, desde la riqueza del pueblo vencido hacia los espacios vacíos de la cultura triunfante: *Graecia capta ferum victorem coepit* (Grecia conquistada conquista al fiero vencedor) Aplicable a todas las potencias colonialistas.

El problema concreto de la traducción parece ampliarse a otro más amplio, el de la interpretación.

Soluciones posibles al problema de la traducción.

La traducción como interpretación versus la traducción literal.

Pero existen interpretaciones e interpretaciones. Nos estamos preguntando por la interpretación más reflexiva. "Es posible -se pregunta Karel Kosik³⁴- una interpretación auténtica del texto que capte el significado objetivo de la obra?" -y se responde a sí mismo

³³En un documentado artículo, con gran sensibilidad, Francisco A. Marcos Marín ("Comunicación y Bilingüística. Claves Biológicas y arqueológicas de las lenguas". *Telos*, nº33, marzo-mayo 1993, p.42-56) realiza un estudio sobre la afinidad entre evolución genética y evolución comunicativa. En él da cuenta de las revisiones de las teorías darwinianas y constata la progresiva aparición de disidentes de la citada teoría al encontrarse componentes celulares con baja o nula importancia en el metabolismo, así como también el reduccionismo mental y el simplismo científico que significaría entender actualmente el desarrollo evolutivo biológico considerando exclusivamente anatomías fragmentadas (el cuello de la jirafa o el casco del caballo) y desde la actualidad biológica, desde el ser evolucionado hacia atrás, siendo preferido actualmente en el mundo científico el camino contrario, contemplando "los circuitos genéticos que regulan el desarrollo del cuerpo, en relación con otras partes del cuerpo, para predecir cómo puede alterarse la comunicación en los genes y qué consecuencias morfológicas resultarían de esa alteración". En el centro de esta disertación añade que estas teorías revocarían cualquier defensa de lenguas privilegiadas; lo enuncia del siguiente modo: "Desde el punto de vista lingüístico, claramente, esta visión desde el origen y no desde el resultado es preferible y coincide además con el descrédito general de las teorías marxistas, tiene la ventaja de que elimina el peligro del racismo lingüístico, es decir, la pretendida superioridad de unas lenguas sobre otras."

³⁴Karel Kosik; *Dialektika Konkrétniho*. Praga. 1966, p.108. Citado por Fernando de Valenzuela en "Nota del traductor". *Letra Internacional*. 30731. 1993. p.45-47. La cita es más amplia y de ella nosotros solo ofrecemos un fragmento.

inmediatamente- "Si no existiese tal posibilidad cualquier intento de interpretación carecería de sentido, porque el texto sólo sería aprehensible mediante aproximaciones subjetivas. Pero si existe la posibilidad de una interpretación auténtica, -vuelve a preguntarse- ¿cómo casa esta posibilidad con el hecho de que cada texto sea interpretado de distintos modos y de que la historia del texto sea la historia de sus distintas interpretaciones?" A grandes rasgos, la solución que parece aportar Kosik está en la introducción de niveles en el texto: habría un nivel objetivo y fijo que el traductor jamás debería ignorar o encubrir, y posteriormente un nivel sobre el que lo histórico, científico y cultural actuarían de manera determinante y ello le proporcionaría la impronta de lo subjetivo. En esta idea de los niveles interpretativos se encuadra la procesualidad de Julian Schnabel, quien salvando todas las posibles comprensiones de la imagen, resalta la idea intencional primera³⁵. Igualmente, privilegiando ese primer nivel del texto a traducir nos encontramos a Thomas Locher, del que ya hemos citado su gusto por la traslación de sus textos al idioma del lugar donde son exhibidos.

En primer lugar existe la salida de considerar la traducción como una interpretación; ello supone negar la posibilidad de una traducción magistral, única, y ofrece la libertad y la riqueza de la diferencia de opiniones donde "la transparencia es imposible", según Michael Ignatieff³⁶. Este mismo escritor inglés deja en el aire la cuestión de que en el supuesto de un condicionamiento de toda interpretación por las diferencias entre las razas, sexos³⁷, edades e ideologías se haría inexcusable realizar múltiples traducciones que atendiesen a tales diferencias, o bien que el traductor asumiese una personalidad del autor de la obra como si fuese un intercambio de piel, coincidirían así no sólo unas ideas fundamentales sino hasta sus más recónditas experiencias; evidentemente el traductor como doble del autor es una quimera. En esto apoyamos de forma concluyente las inmejorables posibilidades de la traducción como interpretación liberada en la pluralidad.

Pero todo este problema nosotros preferimos verlo con los ojos de George Steiner³⁸, quien piensa que "Leer a Shakespeare o a Hölderlin es, literalmente, prepararse para leerlos". La verdadera lectura pasa, según este agudo intelectual, por aquello que A. E.

³⁵"The true subject is meaning.

The description of the meaning of the work of art, the meaning to the artists who create them, the meaning of others' interpretations and what they have and do not have to do with the meaning (intention) of the work.

This meaning is my interest because it is my deepest desire for others to get the meaning of my work;; nothing else, nothing less". (Extractos de los escritos de Julian Schnabel ofrecidos en el catálogo de su exposición en el C.A.C. Luigi Pecci. M. A.C. Prato, Toscana, 1989).

³⁶"Concedamos incluso que todas las traducciones son lecturas, interpretaciones de un texto, y que en tales lecturas la transparencia es imposible". Michael Ignatieff; "¿Es posible traducir?" Letra Internacional. 30/31, p.35-38.

³⁷Un ejemplo claro de la polaridad interpretativa y expositiva hombre-mujer puede observarse en el libro de A. Gide *L'ecole des femmes*, en la que un mismo acontecimiento aparece narrado dos veces, primero por una mujer y, mas tarde, por su marido. Las diferencias son, más que evidentes, cruciales.

³⁸1980, p.42.

Housman ha señalado: es la trama de poder que nuestra sensibilidad realiza sobre la obra salvaguardándola del olvido y acrecentándola en sus valores significativos. La solución parece estar en la conjugación de esta doble postura, la humilde, en la que nunca se está en el verdadero conocimiento sino en disposición previa a él, y la postura enriquecedora, aquella que ve el objeto interpretable como un cofre de preciados tesoros al que debemos pretender aportar algo; y esta idea es el telón de fondo sobre el que elabora Mullican y sobre el que pretende instruir al espectador, cuando, en la línea de la hermenéutica gadameriana lo expresa así, aunque de una forma bastante personal, en el catálogo de la VII Documenta de Kassel del año 1981: "When interpreting two pieces of wood as a head and body, I realize that the person that I seen in the wood exists in me. Upon further reflection, I see that the persons I see in the movie, photograph, drawing and sign exist within my vision of them, for they are all equals dead, and if all I see are light patterns, life itself can exist within our image of it, and stick figures being images themselves may live within our vision of them". La escritura y la pintura son así un 'estar en lugar de', pero ambas, como la realidad, no necesitan para su existencia de un sujeto que las refiera: Quizá la solución ya está siendo sospechada desde hace rato, pero recurrimos a un escrito de F. Pérez Carreño³⁹ en el que atiende exclusivamente al aspecto figural de la obra, pero que, como actitud, la consideramos plenamente transpolable a la palabra plástica: "Un texto, por tanto, sólo será correctamente interpretado si el espectador adopta las condiciones del mismo. Por ejemplo, en un texto pictórico el punto de vista está indicado según un modo de representación del espacio, sólo según el cual cobran sentido las direcciones delante-detrás, arriba-abajo, izquierda-derecha, o el tamaño de las figuras"

Pero igual de erróneo sería formular un exceso de interpretación, una interpretación condicionada. Valerio Magrelli comenta que en el siglo XVII se aludía a las traducciones que intentaban mejorar el original con el erótico nombre de "las bellas infieles"⁴⁰. Sin utilizar este término pero aludiendo a lo mismo Steiner (1980, p.84) nos dice: "Las malas traducciones comunican demasiado", y ello es debido a que se detienen en "lo que solamente es secundario en la trama original"; esta afirmación la obtiene del ensayo de Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers* (El trabajo de los traductores, 1923), en el que este autor medita sobre las posibilidades de esta labor y declara: "Pues todas las obras literarias conservan su traducción virtual entre líneas, cualquiera que sea su categoría"⁴¹.

³⁹Francisca Pérez Carreño; Los placeres del parecido- Icono y representación. Visor. Madrid, 1988, p.19-20.

⁴⁰"Traducción y escritura". *Letra Internacional*. 30/31, 1993, p.51-53. Robert Zuber al realizar un estudio sobre la traducción escoge este término para el título.

⁴¹Steiner, 1980, p.86

La buena traducción. Esther Benitez⁴² explicita pormenorizadamente lo que, a su modo de ver, son las necesidades fundamentales para realizar una buena traducción. Yendo desde lo más básico a lo más específico, resalta en primer lugar el "buen conocimiento de la lengua de partida y sobre todo y fundamentalmentálisimamente de la lengua de llegada". En segundo lugar atiende a la circunstancia en la que la obra fue creada: "(...) dominio del entero transfondo cultural de un país -o países- de cuya lengua traduce", e igualmente de las jergas de grupos profesionales y oficios. Posteriormente destaca tres términos que frecuentemente parecen ser ignorados en detrimento de la traducción, son la "intuición", facultad imprescindible que permite entre otras funciones la localización de "citas encubiertas" en un texto; la "humildad", proclamada en la sujección a los supuestos objetivos del autor; y, por último, la "sensibilidad", que procurará el sostenimiento del estilo, tono y niveles léxicos originales, suponiendo además el respeto de voluntades y libertades del autor, como por ejemplo el respeto a la decisión de Georges Perec de suprimir la letra 'e' de la totalidad del texto narrativo en su novela policíaca *La desaparición*.

"Traducir a un autor -nos avisa Kadhim Jihad- implica querer estar constantemente en su lugar, siendo este deseo sin envidia lo que hace posible las grandes traducciones". "Este doble movimiento, el de ir hacia el otro y el del regreso a uno mismo, donde la traducción es figura emblemática, a decir verdad constituye, desde los románticos cuando menos, la esencia de la experiencia literaria en sí misma". Pero teniendo en cuenta que "El ir hacia el otro y el regreso enriquecido a sí mismo no siguen un esquema cronológico, sino que ocurren simultáneamente y, en el caso del escritor o del traductor consumados, operan desde el principio"⁴³.

Esther Benitez (op. cit.), por su parte, confiesa haber modificado su opinión inicial que suponía inexcusable la personalidad de un poeta para poder traducir a otro poeta; y tal variación en su opinión se realiza desde la apreciación de los aciertos obtenidos en obras poéticas traducidas por no-poetas: "experiencias propias y ajenas (...) me han convencido de que traducir poesía, como verter prosa, no requiere sino buen oído, vasta cultura y sensibilidad creativa." Y ésto es lo que pedimos desde estas páginas a quien se enfrente con una obra plástica en la que aparezcan escrituras en otro idioma, ya que, como decía Bryce Echenique, el artista ya sabe a lo que se arriesga.

"El encuentro con el poema" esa es, según Kadhim Jihad, la esencia de la traducción y que sólo consiguen realizarla contados individuos excéntricos⁴⁴; y añade: "Raros, sumamente raros son aquellos que en este comercio llegan hasta la dislocación de la lengua con el fin de fecundarla con un lenguaje que alcance lo inesperado y que siendo

⁴²"El traductor literario". *Letra Internacional*, 30/31, 1993, p.39-44.

⁴³H. Jihad, op. cit.

⁴⁴Relaciona, en su ya citado artículo, traducción y locura "en un (nuevo) cógito".

monstruosamente nuevo (¡oh, Hölderlin!), provoque forzosamente amargura y resulte enormemente doloroso. Condición, se diría, del nacimiento de toda belleza nueva." Así, para él, los móviles que impulsan la acción del traductor son, por así decirlo, paradójicos, en primer lugar una equiparación con la palabra fundadora de Dios ("Voluntad de poder") y, en segundo lugar y por contra, la sensación de invisibilidad ("Sensación de pobreza" al no poseer nada pues todo en su labor es un "tomar prestado lo ajeno").

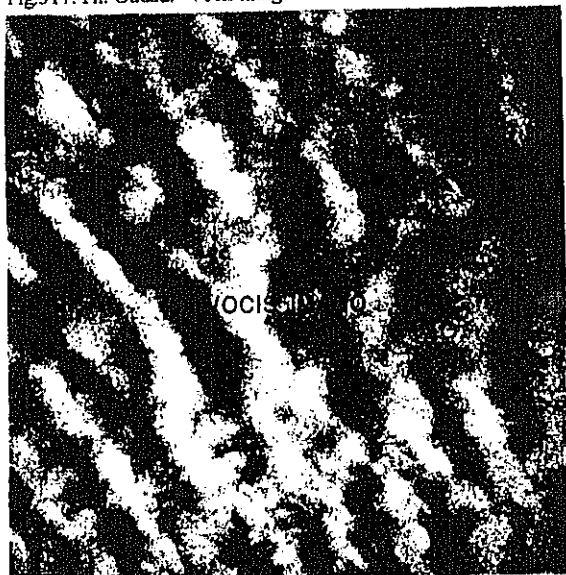
Existen traducciones que han condicionado el proceso de realización de nuestra civilización de ello ya hemos hablado de manera difuminada al tratar el imperialismo lingüístico con Baumgarten y Durham; en ello repara Fernando de Valenzuela⁴⁵ en el siguiente comentario: "cuando los traductores latinos escribieron aquello de *zoon logon ejon*, que decía Aristóteles, como *animalis rationalis*, la cultura europea llevó a cabo una opción histórica esencial en la que aún seguimos viviendo. Entre aquel 'ser vivo que se ordena de acuerdo con un discurso de la razón de lo que es' -versión que parece más ajustada, aunque mucho menos elegante que la de los latinos- y nuestro 'sujeto cuantificable' de hoy, hay una enorme distancia. Poco más o menos la misma distancia que entre la biología con la que los griegos pretendían dar razón de la vida mediante la palabra y esa ciencia que hoy se desarrolla a velocidad de vértigo, por cierto bien lejos de nuestras universidades (...)". Y al citar brevemente la universidad, no deja de hacer notar que muchos de los fallos en ella residen, en esencia, en el desconocimiento de la traducción: "¿Quién si no les contará a los estudiantes que nada saben de griego que las moscas *drosophila melanogaster* deben su nombre a que tienen la barriga negra?". El artista francés Philippe Oudard (fig.317) ejemplifica perfectamente esta problemática en cuanto es llevada al arte plástico, pues desarrolla a finales de la década de los ochenta una reflexión sobre lo que ha pervivido del latín, de aquella lengua originaria desde la que evolucionaron la mayoría de las actuales lenguas europeas -y las que no evolucionaron de ella han sobrellevado su valioso influjo- una lengua que, aún habiendo perdido su inteligibilidad excepto para individuos de dilatada cultura, ha permanecido hasta la década de los sesenta como habla ritual de la confesión católica -las lenguas ininteligibles siempre han parecido como los soportes más adecuados del rito-. Sus obras, materialmente, son la amalgama de fondos de paisajes fotográficos, frecuentemente sólo de nubes -véase la coincidencia con los chistes de Richard Prince-, con ese tipo de palabras que acabamos de definir. En tal unión no hay neutralidad posible, los paisajes no son tan inocentes como a primera vista pudiera pensarse, tras una segunda mirada conducen a un enigma tan considerable como las palabras que en ellos descansan. "Leur logique n'est pas celle de la signification, mais de l'écho" nos dice Pierre Giquel en un comentario sobre su obra en la revista *Art Press*⁴⁶, ya que lo único que la

⁴⁵"Nota del traductor"; op. cit.

⁴⁶Pierre Giquel; "Philippe Oudard". Referencia de la exposición del artista en la galería Edouard Manet de

mayor parte del público puede percibir es ese eco que permanece en su lengua habitual, lo que el mismo Giquel califica más adelante como "résonance jubilatoire".

Fig.317. Ph. Oudad. "Vocis imago".



Pero el problema de la pérdida de los lazos con la cultura clásica también es apreciable en el espacio plástico tradicional en su aspecto temático. La pérdida de claves interpretativas se ha generalizado. Actualmente es harto infrecuente encontrar individuos que dominen la mitología clásica, que sepan reconocer el tema ofrecido por el artista, o que, simplemente, a la vista del título en el cartel que acompaña a la obra en el museo sepa reconstruir el tema mostrado. Por ello no debe pasarnos desapercibida aquí la figura del guía de museo o cicerone, que introduce al espectador inexperto en la época y motivos que promovieron la creación de la obra.

En la entrevista que Giorgio Maragliano realiza al artista alemán Gerhard Merz éste constata cómo el creador y el espectador, aún teniendo sobre la imagen idénticas posibilidades y responsabilidades interpretativas la riqueza de ambas proviene de su bagaje intelectual⁴⁷.

París (noviembre-diciembre 1990). Art Press, n°154, enero 1991, p.90.

⁴⁷"The spectator and the artist are identically, the only difference is that the artist possesses the desire, or whatever it may be, to practice this profession. When I use a particular color, in order to fully respond to it one would need to associate it with the same series of recollections that I do. But if the spectator has only one would need to associate it with the same series of recollections that I do. But if the spectator has only Coca-Cola red or Marlboro red in mind, if he doesn't possess a vast spectrum of thought, if ochre or burnt sienna mean nothing to him at all, he will not be capable of responding to the painting. The artist no longer plays the part of a teacher; art is no longer aimed at the 'poor in spirit'". Flash Art. 152, mayo-junio 1990, p.121-126.

Michael Ignatieff confiesa, en su artículo "¿Es posible traducir?", la desazón y la alarma sentidas al escuchar a Germaine Greer, en un congreso del PEN celebrado en Londres, preguntar por el lugar al que iban a parar las palabras y significados perdidos en la traducción. Curiosamente una cuestión muy similar saltó al aire en un seminario de literatura británica en el verano de 1988, como nos informa Javier Marías⁴⁸, es el problema de la literatura no escrita ("la literatura que no se ha escrito, la que se malogró, la que se ha perdido, la que fué inendiada, la que los escritores planearon y no ejecutaron por culpa de sus prematuras muertes o de sus distracciones en vida: un asunto apasionante sólo para entusiastas de Borges").

Pero la traducción ha de ser posible, lo repetimos. Es la garantía de nuestra universalidad. Así nos lo dice Kundera al final de su artículo "El arte de la fidelidad"⁴⁹: "Llamamiento urgente en defensa de la traducción como arte de la fidelidad, arte sin el cual la idea de Goethe sobre la literatura universal, que hace que Proust resulte tan familiar a un islandés como a un francés, se volvería caduca." La universalidad del arte, he aquí quizá la solución al problema. El artista Edward Ruscha respalda esta categoría para el arte; en la entrevista realizada a este artista por Bonnie Clearwater⁵⁰, ésta se interesa por la posible ineficacia de sus textos en inglés al ser mostradas en Francia; Ruscha rechaza la incomprensibilidad, acude a la citada noción de universalidad y propone como solución más acertada que se le ofrezca al espectador una traducción lo más fiel posible escrita en la cartela al lado de la obra.

P- "(...) Pensez-vous que les gens auront du mal à comprendre votre travail s'ils ne lisent pas l'anglais?"

R- "On m'a déjà posé cette question. Mais je ne vois pas pourquoi l'utilisation de la langue anglaise dans mon travail poserait le moindre problème. Quand un autre artiste utilise certains mots de sa langue, personne ne s'en étonne. Où est le problème, par exemple, lorsque Picasso peint un mot français comme 'journal' dans l'une de ses toiles?"

P- "Pensez-vous qu'il soit utile de faire traduire ces mots?"

R- "L'art est une expérience visuelle universelle, mais si l'on ressent le besoin de traduire un mot unique qui est au centre de la peinture, eh bien traduisons-le. Je crois qu'en un sens la traduction aide, et j'ai demandé à ce que les mots soient traduits sur des étiquettes fixées au mur, à côté des tableaux. Mais on peut également apprécier ma peinture à cause de la dureté des formes, pas forcément pour la définition du dictionnaire. Lorsque je travaille, il m'arrive de perdre de vue l'intention des mots, qui deviennent alors le sujet central de ma toile".

⁴⁸"El secreto del ilusionista". El País, 30 junio 1991, suplemento Libros nº298.

⁴⁹Op. cit. El País, suplemento Babelia, nº197, 29 julio 1995, p.7

⁵⁰Bonnie Clearwater; "Edward Ruscha. Quand les mots deviennent formes". Art Press, nº137, junio 1989, p.20-25.

Como ejemplo de esto no vamos a hablar de Ruscha, sino que vamos a ofrecer una obra de Tadanori Yokoo (fig.318), en la que se entremezclan varias lenguas orientales.

Fig.318. Tadanori Yokoo. Un documento de vida sexual de Marilyn Monroe. 1970.



Esto nos encarrila a otro problema: el del deseo de traducción. ¿Es necesaria la traducción? No son quizá la pluralidad de lenguas utilizadas por Basquiat, el uso de la escritura cirílica en Occidente, o la minoritaria lengua utilizada por Cheri Samba. Existe también la posibilidad de que el artista utilice una lengua distinta a la suya o a la del lugar donde la obra va a ser exhibida para conseguir de ese modo privacidad, casi como expresarse en una lengua secreta, el refugio de la lengua, o bien evocar un contexto exótico, desacostumbrado. este es el caso de las obras *Je t'aime* o *Viva*⁵¹. Una manifestación que pone en evidencia un cierto gusto por emitir mensajes en lenguajes crípticos la encontramos en un texto del músico Philip Glass en la presentación de su disco *Hydrogen Jukebox*⁵²; en

⁵¹"While the admixture of word and image seems to have fascinated him, Motherwell was sensitive to the danger of deadened associations that might arise from an english cliché incorporated into a painting or collage. It was for this reason in the *Je t'aime* paintings that he turned to french, which no doubt is a cliché in French, but not to an American, for whom another language is sufficiently exotic that the verbal significance of a phrase would distance him. At the same time *Je t'aime* did have to him a personal and poignant meaning, although perhaps not literally. It was a moment in his life, a need for love that he was attempting to express in these works, an assertion of the capacity for it then unfulfilled, and it is for this reason that they are so charged with emotion" H.H. Arnason; Robert Motherwell. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1983. p.37-38.

⁵²Philip Glass / Allen Ginsberg; *Hydrogen Jukebox*. Celeste Ediciones. Madrid, 1994, p.15; trad. de

él Glas señala que en sus obras de teatro musical *Satyagraha*, *Akhnaten*, *Civil War* y *Einstein On The Beach* utiliza "idiomas poco corrientes", concreta y respectivamente el sánscrito, el egipcio antiguo, el latín y, en el último de los citados trabajos, utiliza "simplemente números y sílabas".

La ciencia también parece mostrarse conforme y así lo deja patente F.A. Marcos Marín cuando, tras hablar del mecanismo de control de las secuencias biológicas del DNA celular, recientemente descubierto y que es denominado 'dirección molecular', dice: "Este es el gozne entre el planteamiento meramente celular y el estudio del hombre desde la información que nos proporciona de sí mismo por dos medios: sus propios restos, analizados arqueológicamente y sus muestras sanguíneas, analizadas clínicamente. Estos factores son los que hay que poner en relación con el hecho de que las lenguas dispersas por el mundo, por muy distinto que sea el tipo al que pertenecen, son intertraducibles. El lenguaje como fenómeno humano es común a toda la especie. Queda por estudiar fundamentalmente si todas las lenguas descienden de una lengua antigua originaria o si se han ido formando por separado aprovechando esa característica humana específica de animal que habla." y recalca: "Es innegable que las lenguas pueden o no estar ligadas a genes, pues una población puede cambiar lingüística, pero no genéticamente: Una lengua es una opción no vinculante, los genes, en cambio no se eligen". Es por ello que, desde aquí, nos inclinamos a proclamar la posibilidad de apreciación estética de la tipología plástica protagonista de esta tesis aún no entendiendo el registro lingüístico utilizado por el autor.

CUERPO Y LENGUAJE.

El tatuaje de la escritura.

Para Dante la materialidad corporal y la racionalidad del hombre dependen de la palabra, diferenciándonos por ello de los ángeles y los animales. La escritura, así entendida, proporciona cuerpo. Octavio Paz estudia en *La llama doble* las relaciones entre amor y erotismo y ve que la palabra erotizada es la poesía, pues el lenguaje es sexualidad, y propone como ejemplos curiosos la carga sexual de escritos religiosos como el *Cantar de los cantares* o el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz. Igualmente recurre al *Ulyses* joiceano para detenerse en el recibimiento dado por Molly a Bloom y Dedalus: "se adorna con piropos, canciones y tonadas a la moda como si fuesen collares y pulseras. La poesía, la más alta y la más baja, es su espejo: al ver su imagen se adentra en ella, se abisma en su ser y se convierte en un manantial"¹. El literato y artista Klossowsky se adentra en las diferencias entre el cuerpo social y el cuerpo poético: "(...) yo no poseo mi cuerpo más que en nombre de las instituciones, cuyo lenguaje me ha enseñado que el cuerpo en mí sólo es el vigilante. El lenguaje me ha enseñado que el cuerpo en el cual estoy era mío. El mayor crimen que yo pueda cometer no es tanto quitar su cuerpo a otro; es desolidarizar mi cuerpo de ese yo mismo instituido por el lenguaje"².

Antonin Artaud condena la cultura occidental ya que "procede por represión, exclusión y rehusa, en cualquier caso, pensarse hasta el final en ciertas regiones consideradas, invenciblemente, parece, como extranjeras. 'Allí donde huele a mierda, huele a ser'", pero nuestra sociedad trata de ocultar la mierda y nos prohíbe "pensar nuestro cuerpo", y añade, "no ver más allá del cuerpo viene a ser no ver el cuerpo, pues el cuerpo, para verse debe ser pensado." Paz en el libro mencionado observa las diferencias que posee el cuerpo en Oriente y en Occidente: "Por más violentas que hayan sido sus transgresiones, en Oriente el amor fue vivido y pensado dentro de la religión; pudo ser un pecado, no una herejía. En Occidente el amor se desplegó frente a la religión, fuera de ella, aún en contra. El amor occidental es el hijo de la filosofía, del sentimiento poético que transfigura en imagen todo lo que toca. Por eso, para nosotros, el amor ha sido un cuento"³. Es el "cada cultura tiene su sombrero" que decía Ben Vautier (fig.319).

Fig.319. Ben Vautier. *Each culture in the world has its hat*. 1982.

(VEASE PAGINA SIGUIENTE)

Fig.320. Rosemary Trockel. *Cogito ergo sum*. 1988.

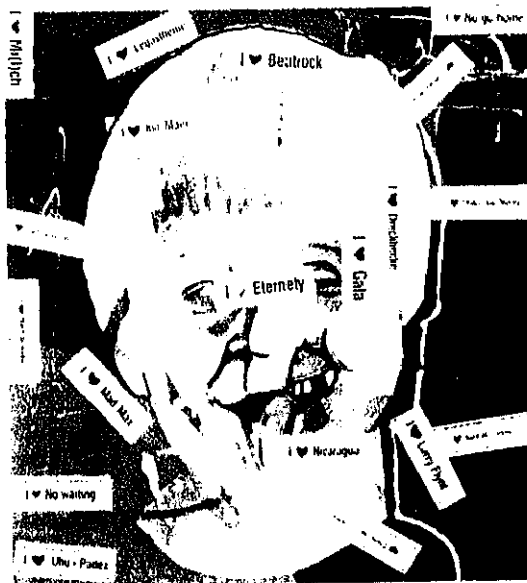
Fig.321. M. Kippenberger.

¹Seix Barral. Barcelona. 1993, p.32. y añade, "(...) erotismo y poesía: el primero es una metáfora de la sexualidad, la segunda una erotización del lenguaje" (p.49).

²Juan Pedro Quiñero; comentando el pensamiento de Klossowski. Citado por Hector Subirats; *El escepticismo feliz*. Mondadori. Madrid. 1989, p.35.

³O. Paz; *Op. cit*, p.40.

Cognito, ergo sum.



Philip Sollers hablaba del lenguaje corporeizado: "Si el cuerpo se ha convertido, para el lenguaje, en un continente real; si por su lado, el lenguaje se ha convertido en una realidad para los cuerpos, es gracias a Sade, cuya escritura meditada para atravesarnos corporalmente, como atraviesa a los cuerpos que tiene por función destruir, introduce con ella una especie de radiografía generalizada y terrible"⁴. en nuestra cultura el lenguaje se encuentra corporeizado y así se emiten definiciones: en Trockel es el "Cogito ergo sum" (fig.320), pero realizada sobre una tela de tricotosa; en otras como la de Kippenberger por aquello que el hombre desea: "ser eterno, ser Mad Max, no esperar, ..." (fig.321); o como la ya mencionada de Ben que juega con la conocida expresión "soy de donde cuelgo mi sombrero".

Ph. Sollers analiza pormenorizadamente el texto sadiano⁵ y ve en él la destrucción de la autohipostasia del hombre. El hombre vive en espacios hipostasiados, lugares ficticios a los que él mismo da rango de realidad; y su propio cuerpo ha sucumbido igualmente a ese proceso: si la realidad es el deseo, su negación social regulada es la hipóstasis. Y Sollers va mucho más allá en sus efectos: "La represión sexual es en principio una represión de lenguaje"⁶. Mostrar el deseo se conoce como "perversión" y, como nos recuerda el mismo autor, ya Nietzsche había promulgado que la espiritualidad sólo se realiza en la perversión; y ese deseo puede ser también deseo de conocimiento, la mítica violación de la prohibición de comer el fruto del árbol del conocimiento, como indica Sollers "(...) también el pensamiento teórico -aquel que es susceptible de modificar las condiciones reales del pensamiento- nos parece que debe ser esencialmente perverso. La Perversión es el pensamiento teórico (científico, humanístico) mismo, es decir, que es la razón de toda realización práctica", puesto que el perverso transgrede la ley existente y la sustituye por otra. La cercanía del laboratorio y el burdel que señala Sollers, o del misterio y la distracción según Durand. Y la cumbre la emite Sade: "desde el momento en que el placer está en juego todo está permitido". Barthes coincide con esto y en *El placer del texto* dirá: "El escritor de placer (y su lector) acepta la letra; renunciando al goce tiene el derecho y el poder de decirlo: la letra es su placer, está obsesionado por ella, como lo están todos los que aman el lenguaje (no la palabra): los logófilos, escritores, corresponsales, lingüistas."⁷ Y en la escritura la Perversión ha sido proferida; un ejemplo, nos dice A. Artaud: "La gramática ha sido la plaga de todas las susodichas grandes ideas de civilización y de cultura donde el hombre se

⁴Ph. Sollers; *La escritura y la experiencia de los límites*. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.58

⁵Sollers considera imposible presentar la obra de Sade como obras separadas, como regularmente suele hacerse, pues considera que todos sus escritos son una obra tan densamente tramada que es necesario tenerlos todos a la vista para penetrarlos. (*La escritura y la experiencia de los límites*. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.49.

⁶Op. cit., p.52. Las ideas aquí ofrecidas están emitidas entre las páginas 51-58.

⁷Barthes; *El placer del texto*. Siglo XXI. México. 1982, p.35-36.

encuentra como en una horca que le impide avanzar". Annette Messenger fotografía no sólo fragmentos de cuerpos desnudos, sino que elige preferentemente aquellas partes más delicadas, más sensuales, más cercanas al placer: bocas abiertas mostrando la lengua, pezones, órganos genitales, fragmentos del rostro, manos, pies, dedos, ... y las mezcla perfectamente con el placer de la cocina, con recetas procedentes de un libro de gastronomía. En la entrevista concedida al crítico de arte Jean Michel Foray habla de un impulso casi antropofágico al mezclar los nombres de los seres que ama y recetas de cocina⁸ en su obra Collections, Moura coincide en ciertos trabajos con Annette Messenger; son los realizados sobre fotografías de fragmentos del cuerpo, preferentemente del rostro, de sus personajes, y coloca sobre ellos etiquetas sobre las que Ida Panicelli nos hace observar la ausencia de un relato⁹.

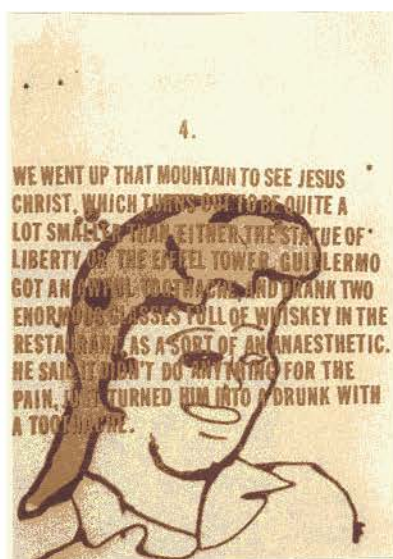


Fig.322. Donald Baechler. Guillermo [Kuitka] en Rio. 1988.

El cuerpo duele. La experiencia del dolor. Donald Baechler (fig.322) viaja con su colega Guillermo Kuitka a Rio y describe un dolor de muelas de éste último, medicamentado con alcohol; finalmente se dan dos problemas: dolor de muelas y ebriedad. El Dolor y el Placer se unen, restituyendo el cuerpo, reduciendo los síntomas por elevación. Lo mejor de los "Paraísos Artificiales" es que acusan el Dolor del cuerpo, lo acumulan, reproduciendo la experiencia del Mundo. Toda experiencia implica Dolor: es algo que

⁸Jean Michel Foray; "Annette Messenger; collectionneuse d'histoires". Art Press, nº147, mayo 1990. En concreto la artista declara: "(...) juxtaposer les choses comme elles sont, par exemple, dans le grenier ou dans les magazines. Dans les magazines, les informations sont placées les unes à côté des autres, sur le même plan. De la même façon, je voulais mettre sur le même plan les hommes que j'aime et les recettes de cuisine" y más adelante comenta la observación que a la vista de su obra le hizo Marie Lapalus: "de mes amis, je prends des bouts de corps et je les dévore"

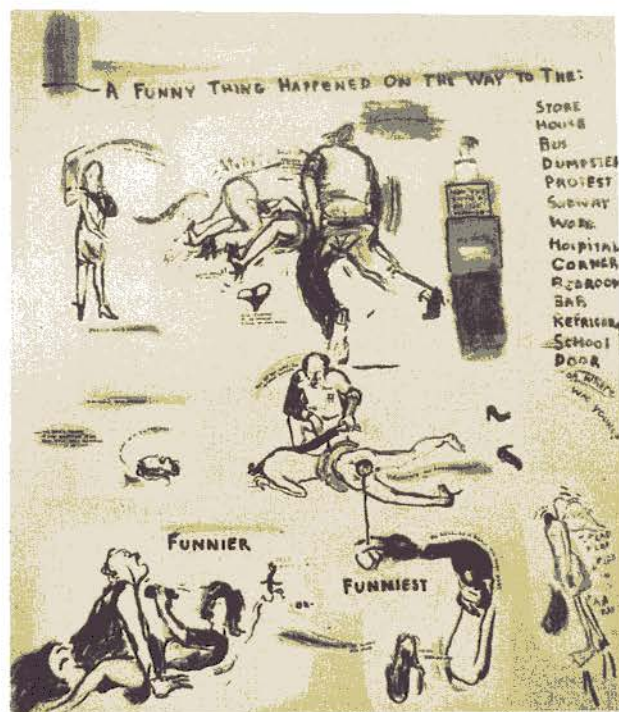
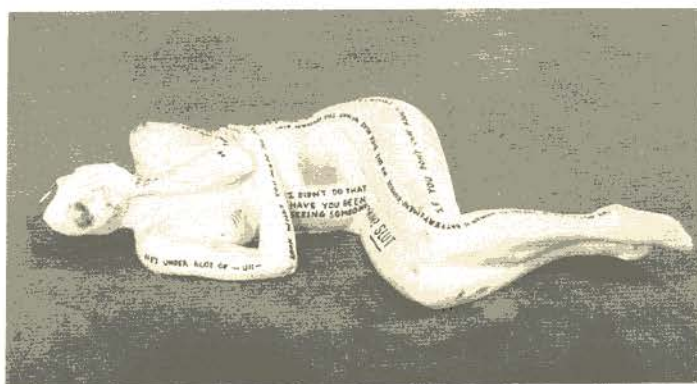
⁹Ida Panicelli; "A Project for Artforum by Leonel Moura: A Gentle Guide. / Territory." Artforum, vol.XXVII, nº3, noviembre 1988, p.126-130.

sabemos al nacer y lo repetimos, compulsivamente, a través de nuestra vida. Sin Dolor no hay experiencia. La experiencia del Placer es también experiencia del Dolor.

"Lenguaje is a skin -nos dirá Barthes en El placer del texto¹⁰-. I rub my language against the others. If is as if I had words instead of fingers, or fingers at the tip of my words". El trabajo de Sue Williams (fig.323) debe ser insartado en este contexto. Cuando nos ofrece a una mujer dolida, golpeada y pateada, en su indefensa desnudez sobre el suelo y el cuerpo macerado cubierto de inscripciones que reivindican sus derechos como ser social y determinante, sus derechos en el seno de una sociedad que la infravalora, rechaza y de la que ha sido el ser sacrificado. H. Rivers había realizado años antes una serie de obras sobre la tortura y había utilizado un cuerpo femenino como soporte en el que describía mediante el sistema científico de flechas las lesiones producidas. Igualmente Williams en sus obras pictóricas de inicios de la presente década (fig.324) describe violaciones con listados de los lugares a donde se dirigía la víctima: "Store, House, Bus, Dumpster, Protest, Subway, Work, Hospital, Corner, Bedroom, Bar, Refrigerator, Scool, Door" que resultan tan degradantes como el hecho delictivo.

Fig.323. Sue Williams.

Fig.324. Sue Williams. "A funny thing happened ...".



¹⁰Se proporciona aquí la versión inglesa ya que fue obtenido de Henry M. Sayre (The Object of Performance. Univ. of Chicagoo Press. 1989, p.260) ya que hemos de confesar que, aun siendo de gran importancia, en la lectura de la versión castellana de dicha obra este texto nos pasó desapercibido.

El mismo Sollers nos responde sobre el nuevo tipo de escritura: "Escribir con la única finalidad de destruir incesantemente las reglas, las creencias que ocultan la escritura del deseo, escribir, no para expresar o representar (...), sino para destruir a la vez la virtud y el vicio, su complicidad, mediante un crimen hasta tal punto causa y efecto de sí mismo que no pueda ser caracterizado; escribir es entonces un crimen tanto para la Virtud como para el Crimen"¹¹. Los trabajos de Williams y Rivers formalizan esta expresión. Denuncian lo establecido, la doble moral, desde lo establecido; poniendo ante los ojos del espectador el tabú social establecido. Se escribe desde una criminalización de la virtud y al mismo tiempo, irónicamente, cometiendo en virtud el crimen social, a nuestros ojos.

Kiss My Royal Irish Ass (Besa mi culo realista irlandés) es un vídeo realizado en 1922 por la artista de esta nacionalidad Cheryl Donegan; lo realizado en esta grabación lo describe crudamente Jean-Paul Fargier¹²: "Elle s'appelle Cheryl Donegan et elle peint avec son cul." Realmente su actividad nos hace recordar en algunos momentos el proceso de las Antropometrías de Yves Klein, pues pinta un texto en el suelo, sienta sus nalgas desnudas sobre él y luego sobre un lienzo. El mismo proceso lo realiza en otro vídeo denominado Bodytype, de 1993. Los textos escritos son muy variables pero han de resaltarse los de temática feminista, como el trabajo expuesto en la galería Elisabeth Koury de Nueva York, en los que escribe directamente sobre su cuerpo palabras del léxico erótico amatorio. "(...) la transgresión alcanzada por la escritura, que se convierte en el lugar de una afirmación sin límites, es decir, no remitiendo (como el deseo) más que a ella misma y cometiendo ese crimen mayor (superior al crimen que, de cierta manera, se reconoce la ley) de cambiar la realidad en una ficción activa, cuya virulencia desnuda sin descanso el mundo del bien y el mal"¹³. El citado crítico, Fargier, ve un doble impulso: por un lado la aversión hacia el cinismo puritano y por otro la humillación casi bufonesca de la artista al mostrarse en el medio televisivo ("La télévision, c'est le regne de l'humiliation permanent."). Es una actitud idéntica a la de S. Calle cuando intenta ver con sus propios ojos, desde el ser objeto del Crimen, la reacción del ser masculino en los strep-shows.

El hombre devendrá objeto. En Annette Lemieux; Mother (fig.325) el ser querido, la madre, se convierte en una simple cruz de color rojo con su nombre impuesto, es la reducción al mínimo, disminución hasta el signo de Venus, la palabra suple al sujeto y ello permite la generalidad: cada espectador solapará sobre la cruz el retrato de la suya. El hombre devenido objeto es también la intención de Gilbert & George (fig.326) cuando se muestran como esculturas humanas, pero permiten un resquicio por el que entre la vida.

¹¹Ph. Sollers; La palabra y la experiencia de los límites. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.68

¹²Jean-Paul Fargier; "Le comescop'art". Art Press, nº187, enero 1994, p.33 y E10.

¹³Philippe Sollers; op. cit., p.67.

Escultura móvil. El autor se hace obra, autobiografía. Ahora el sujeto se vuelve estático, se describe su posición fija o sus movimientos mínimos: "We are only sculptors in that we get up every day, walking sometimes, reading rarely, eating often, thinking always, smoking moderately, enjoying enjoyment, looking relaxing to see, loving nightly, finding amusement, encouraging life, lighting boredom, being natural, daydreaming, travelling alone, drawing occasionally, talking lightly, tea drinking, feeling tired, dancing sometimes, philosophising a lot, criticising never, whistling tunelessly, dying very slowly, laughing nervously, greeting politely and waiting till the day breaks".

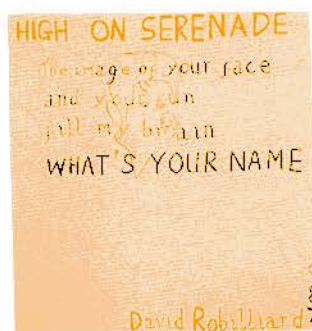
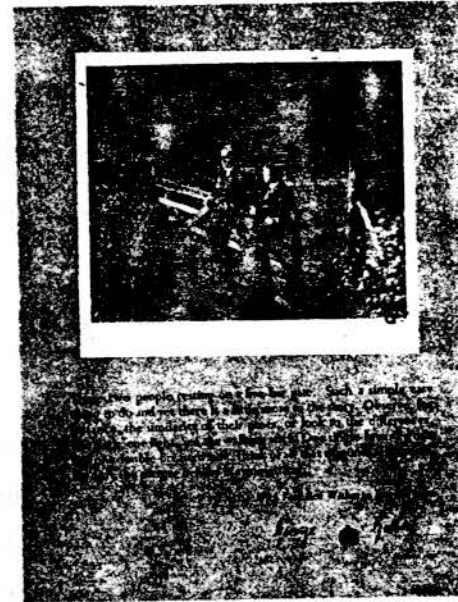
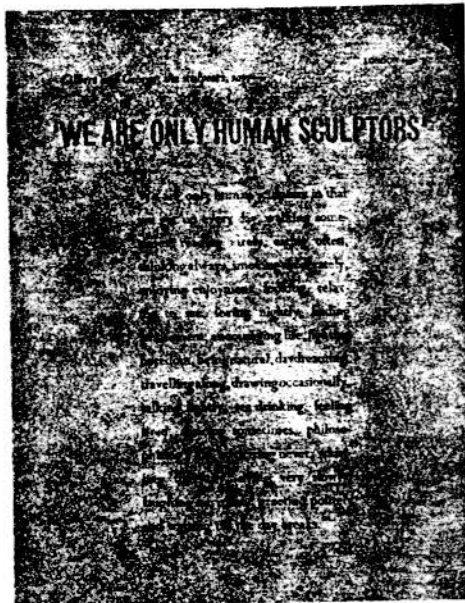
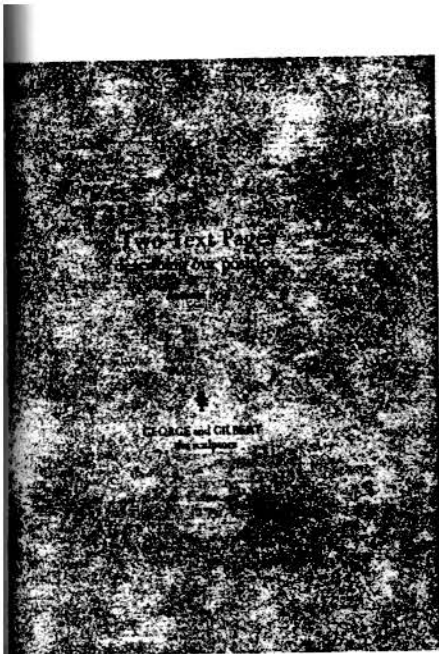
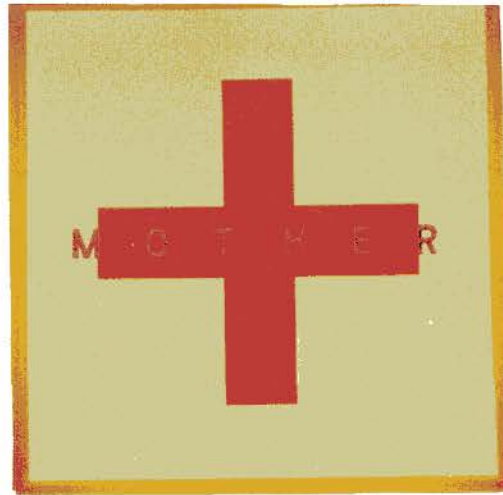
(IMAGENES EN PAGINA SIGUIENTE)

Fig.325. Annette Lemieux. Mother. 1987. Colección Lane.

Fig.326. Gilbert & George. "We are only human sculptors". 1970.

Fig.327. David Robilliard. What's your name.

El retrato deviene palabra en la obra de David Robilliard (fig.327): "the image of your face and your fun fill my brain WHAT'S YOUR NAME. Y el nombre se omite. El retrato -o retratos-, como en el caso antes citado de Lemieux, los pondrá el espectador, acumulándose sobre la obra. Lo que se relata ahí es una experiencia del encuentro con el Otro; rito de acercamiento y a la vez de determinación de un sujeto. El nombre que coloquemos instaaura la imagen. El nombre lo dice todo.



OBJETOS Y SUJETOS. NOMBRAR.

"Las palabras auténticas no se limitan a sugerir objetos;
más bien encarnan ámbitos e interferencias de ámbitos que dan
lugar a ámbitos de mayor amplitud."

(A. López Quintás¹)

En varios puntos de la tesis ha salido a la luz este problema. Intentaremos exponer aquí cabos sueltos, desinhibiéndonos de la posible repetición de algunos que consideramos fundamentales. La relación del Hombre con el Mundo, con el Otro y con la Cosa se apoya en el Lenguaje. Zambrano y Adorno suponían -y suponen- que en el encuentro con la conciencia de la finitud el hombre recurre a los dioses y desde ellos al lenguaje. En todas las religiones son los dioses los que otorgan éste al hombre, permaneciendo él como garante de la comunicación. De este modo, caer en pecado sería pervertir el lenguaje. Y con el abandono de lo metafísico se derrumbará el lenguaje² Estamos hablando desde un parámetro concreto -tan discutible como cualquier otro- que es el de la distinción, por contraposición, del Hombre y la Cosa.

La relación del Hombre con la Cosa mediante el Lenguaje.

Los intentos de abarcar la totalidad de las cosas por el lenguaje pueden ser contemplados en múltiples manifestaciones de las relaciones grupales prehistóricas que hoy conocemos gracias a la antropología experimental. Ya en la historia, la relación del hombre con las cosas es fundamental desde el pensamiento clásico, hasta diluirse en la forma Verum-Verbum (Escolástica). El código de Justiniano, la Summa de Tomás de Aquino³, las Etimologías de Isidoro de Sevilla, las crónicas del mundo, etc. han sido también muestras supremas de lo mismo, hasta que en el siglo XVIII se consuma el deseo con la Enciclopedia. Hegel concebió el lenguaje como el mejor paradigma para el entendimiento

¹Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura. Cátedra. Madrid. 1977, p.320.

²Nos dice Ramona Lagos (en J. L. Borges, 1923-1980. Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo. Ediciones del Mall. Barcelona. 1989, p.137) que Borges en su Antología personal, de 1961, con su habitual resignación ante el incierto futuro ya escrito de antemano, confesó: "Ahora sé que mis dioses no me concederán más que la alusión o mención".

³Como curiosidad señalaremos que la separación de palabras en el texto se introduce en nuestra cultura en el siglo VII, como fruto de la enseñanza del latín: los textos se trocean, ya no se deletrean, para enseñar a leer a los bárbaros que no saben latín. Esta idea procede de Anna Poca (La escritura. Teoría y técnica de la transmisión. Montesinos. Barcelona. 1991, p.21). Si en la escritura no había cesuras entre las palabras, nos preguntamos cómo podría ser posible la idea perfecta de diccionario. La escritura se trocea para enseñar a leer a los torpes, para que diferencien los conceptos y los lapsos entre ellos.

del hombre como ser intersubjetivo que ha ampliado la simple autoconciencia. En el XIX Humboldt todavía cree firmemente que el pensamiento posee una determinante dependencia del lenguaje hasta concretar, incluso, el carácter de la comunidad que lo usa. Ya en nuestro siglo, todavía se puede proporcionar una noción de 'lenguaje que se imprime sobre las cosas' (Bergson). La palabra suple al objeto y el sujeto puede elaborar por ella una imagen, más o menos precisa según múltiples factores. Si las palabras se nos hacen concretas significará que los objetos o hechos referenciados son fácilmente reconocibles por ser cercanos a nuestra experiencia perceptiva; si la palabra es abstracta, significará que el referente carece de correspondencia con experiencias perceptivas. Posteriormente, Wittgenstein comprenderá que todas las palabras tienen su mayor o menor grado de abstracción; confía en el lenguaje pero sabe que sus palabras sólo significarán dentro de un contexto: "Los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje".

Pero a partir de cierto momento parece haber una bifurcación en el pensamiento lineal que atribuía a cada nombre su cosa y se quiebra la estructura del entendimiento; el ya citado hito de la Enciclopedia es obelisco y panteón al mismo tiempo. George Steiner constata este punto: la separación entre el lenguaje y el mundo comienza a darse en el siglo XVIII⁴.

La disolución de la relación entre las cosas y sus nombres.

Si bien la divergencia entre los objetos y las cosas manifestada por Hofmannsthal ya había sido observada anteriormente desde el aristotelismo, que siempre dudó de la equivalencia total entre la idea de la cosa y la palabra que la denominaba. El precedente fundamental en la enunciación de la ruptura del lenguaje con la experiencia se da en el *De nuptiis Mercurii et Philologiae* del siglo V, del orador pagano Marciano Capella, quien retoma, con palabras ampulosas, la distinción clásica entre los loci y las imágenes, entre una 'memoria por las cosas' y una 'memoria por las palabras'⁵. Más tarde Montaigne, a finales del siglo XVI, escribió "[El lenguaje] se nos escapa de las manos cada día más y desde que vivo se ha alterado en la mitad"⁶.

⁴A partir de ese momento, señala Steiner, "(...) se produce la ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo, y el arte -continúa diciendo- (...) entra en una fase de progresiva alienación, de alejamiento de la realidad tal como ésta se entendía a partir de una tradición que tiene sus raíces en el mundo greco-latino y hebraico-cristiano. La crisis en los últimos decenios se ha orientado abiertamente hacia la barbarie". La cita procede del artículo de Javier Alfaya; "George Steiner contra nuestro tiempo". *El Mundo*, 12 enero 1992, suplemento cultural *La Esfera*; sobre el libro de Steiner *Presencias reales*.

⁵Texto ofrecido por Jacques Le Goff; *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Paidós. Barcelona. 1991, p.158

⁶La cita ha sido encontrada en Julia Kristeva; *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Fundamentos. Madrid, 1988, p.45.

En su libro *Lenguaje y silencio*⁷, Steiner retrasa la disociación entre lenguaje y mundo; la sitúa en el siglo XVII y lo constata en que a partir de este momento la ciencia deja de ser un saber descriptivo para autonomizarse progresiva e imparablemente hasta la imposibilidad de ser traducible al lenguaje corriente. Ph. Sollers aplaza todavía más atrás esta quiebra y la ajusta a la *Divina Comedia* de Dante⁸. Pero el iniciador moderno de tal disolución será G. W. Leibniz con la publicación en 1765 de sus *Nuevos ensayos sobre el sentido del entendimiento humano*⁹, en ellos dedica el libro tercero, *Sobre las palabras*, al estudio de las ideas que conllevan estas, los significados, mitos e imperfecciones: En él aparece ya, aunque sólo en idea, el concepto de diccionario. En el capítulo noveno de dicho libro aporta una serie de remedios que posibiliten la corrección de las imperfecciones en el uso de las palabras (algo que en su opinión no puede ser exigido al pueblo en general, tan sólo a "los filósofos en su búsqueda de la verdad"); en el primero de ellos señala que toda palabra ha de poseer su idea correspondiente, y ahí está la definición más clara de diccionario; los siguientes tres remedios reafirman tal idea, pues proponen, respectivamente, la determinación fidedigna de las ideas a los nombres y de estos con lo existente, adecuar los términos al uso admitido y determinación de los sentidos en aquellas palabras que por nuevas, renovadas o extrañas no se tenga certeza del mismo¹⁰. Sin embargo, Leibniz empezó a vislumbrar en esta obra la quiebra de los conceptos, pero desde dos puntos de vista muy precisos: por un lado desde la imposibilidad de determinar con precisión las grandes ideas de la humanidad y, por otro, constatar que el conocimiento del concepto o de su imagen, incluso de su fisicidad externa, no proporcionan un conocimiento verdadero de la cosa¹¹.

Tres escritores -escritores en plenitud de sentido- testimonian para G. Steiner la ruptura entre el lenguaje y mundo: Kafka, Wittgenstein y Paul Celan, y los últimos detentadores de la práctica del lenguaje pleno han sido Proust, Joyce, Kafka y Thomas

⁷Texto titulado "El abandono de la palabra", escrito en 1961, publicado en la edición castellana de Gedisa, México, 1990, entre las páginas 34 y 64.

⁸"La cuestión tan debatida de la arbitrariedad del lenguaje o de su adecuación a las cosas (Dante retoma la fórmula: *nomina sunt consequentia rerum*) se introduciría entonces en el desdoblamiento de un único elemento, fundamento de la disparidad entre lo Mismo y lo Otro, forma vacía e inicial del pensamiento" (Philippe Sollers; *La escritura y la experiencia de los límites*. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.18). Posteriormente, hablando de Mallarmé, Sollers retoma este tema y nos dice que el lenguaje "no está hecho para nombrar cualquier cosa que sea de particular, sino la ausencia de lo que se nombra".

⁹Editora Nacional. Madrid. 1983. Ed. preparada por J. Echeverría Esponza.

¹⁰p.418-419 de la edición manejada.

¹¹"Por lo tanto, estamos de acuerdo en que nuestras ideas simples no puedan tener definiciones nominales, como asimismo tampoco podemos conocer el gusto del ananá por los relatos que de él hacen los viajeros, salvo que podamos conocer el gusto de las cosas por las orejas, como Sancho Panza tenía la facultad de ver a Dulcinea de oídas, o como el ciego que, habiendo oído hablar mucho del estallido del escarlata, creyó que se debía parecer al sonido de una trompeta." (G. W. Leibniz; *Nuevos ensayos sobre el sentido del entendimiento humano*. [1765]. Libro tercero. *Sobre las palabras*. Editora Nacional. Madrid. 1983. El párrafo citado se encuentra en la p.349 de esta edición).

Mann, no quedando tras ellos más que "la caterva de los comentadores". Pero realmente, no nos cansaremos de repetirlo, quien alcanzó el mayor grado de consciencia del quebranto fue Hugo von Hofmannsthal en su Carta de Lord Chandos. La misma duda de Hofmannsthal atraviesa el corazón del más candoroso personaje de Musil, el estudiante Törless: "Las cosas, los hechos y los hombres parecían tener ahora para Törless algo así como un doble sentido: como algo que la habilidad de un inventor había encadenado a una palabra inofensiva, explicativa, y como algo completamente monstruoso, que a cada instante amenazaba liberarse de aquello."¹² Las vanguardias profundizan en la pérdida de los significados del lenguaje desde su lenguaje (Duchamp, Magritte) y también de su reconstrucción, posteriormente, (toda la corriente conceptual y, especialmente, Kosuth).

La intermediación quebrantadora de las imágenes: Magritte.

En el caso de Steiner, traspasando su ejemplo al arte, también puede ser comprobada una progresiva autorreferencialidad e inadaptación al lenguaje corriente de éste, como ningún diccionario relaciona el código verbal con las matemáticas superiores así también cada vez existe menor probabilidad de conformar un diccionario que conecte al lenguaje corriente los códigos plásticos básicos: ningún diccionario define mediante palabras un color o lo diferencia de otro muy similar o distinto. El mismo Steiner en *Lenguaje y silencio*¹³ lo enuncia claramente: "el postimpresionismo rompió con la palabra" (son los contemporáneos de Hofmannsthal) y señala una serie de fenómenos que parecen confirmarlo: la pérdida del título, la de la posibilidad de descripción verbal del tema representado y la sustitución de la descripción de lo que es visto por lo que es sentido. La cúspide de este camino sin retorno la sitúa en el arte abstracto: "El arte abstracto y el no objetivo rechazan la mera posibilidad de un equivalente lingüístico." Steiner ante el arte actual muestra un comportamiento un tanto anquilosado y, desde luego, pierde de vista, o quizá desconozca, manifestaciones como las que son objeto de análisis en la presente tesis¹⁴.

El apoyo de la palabra con imágenes se vincula especialmente al campo de la ilustración y posee gran efectividad cuando se trabaja con "conceptos pobres en rasgos semánticos significativos". Pero esto es la voz de la conciencia popular que debemos considerar desfasada, ya que si, por un lado, la ilustración ha entrado de lleno en el campo plenamente artístico, Toulouse-Lautrec fue su máximo valedor, por otro lado el arte ha sabido introducir en sus obras la palabra en igualdad de condiciones, de una manera seria y

¹²R. Musil; *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Seix Barral. Barcelona. 1990, p.92-93.

¹³ *Lenguaje y silencio*. Gedisa. México. p.45-47.

¹⁴"Me pregunto -confiesa en un momento determinado de gran sinceridad emocional (*Lenguaje y silencio*, p.47)- si los artistas y los críticos del futuro no contemplarán con perplejo menosprecio la masa de trivialidades pretenciosas que llenan hoy nuestras galerías". Nosotros también podríamos señalar que en el pasado tales "trivialidades pretenciosas" también se dieron y de ellas están llenos las iglesias y museos provinciales de toda Europa, y no merecen, ni éstas ni aquellas, tan duro calificativo.

reflexiva y, podemos añadir también, que la ciencia ha utilizado desde siempre la imagen para describir sus hallazgos. La huella en la publicidad del fenómeno que estamos tratando provocó un denso debate entre dos figuras distinguidas del pensamiento de los lenguajes en nuestro siglo. Pignotti se detiene en el vivo debate que enfrentó, en los inicios de los setenta, a Roland Barthes (semiología de la significación) y Luis J Prieto (semiología de la comunicación). El primero sostenía que el texto que acompañaba a la imagen publicitaria debía ser considerada como signo lingüístico, mientras que el segundo consideraba que al no ser indispensable para descifrar el mensaje publicitario el texto es "una señal parasitaria respecto a la icónica", es una "metaseñal"¹⁵.

El primer hombre conocido que unió descriptivamente plástica y palabra fue Anaximandro (que fue además, el primero que dejó algo escrito de su mano, según cuenta la leyenda): "lo que se muestra -nos dirá Anna Poca- es un aspecto de lo invisible".¹⁶ El mosaico de la palabra y la imagen pone en juego una estructura inicial de configuración que proporciona a cada elemento su lugar. Un elemento muy importante es el respaldo que las piezas posean. Sin embargo, a nuestro entender, lo que fundamenta esta consonancia es la quiebra a la que han llegado cada elemento por separado. Hofmannsthal tiene su correlato en Malevich. "Para indicar plásticamente con medios artísticos el desmoronamiento del mundo humano -nos dice López Quintás- no hay medio más elocuente que quebrantar de raíz el vehículo viviente de la apertura comunicativa: el lenguaje. Todo atentado al lenguaje es un atentado al ser humano en su proceso de autodespliegue constitutivo"¹⁷. Hofmannsthal y Malevich no hicieron más que verificar el desmoronamiento de su mundo y que engendraría las devastaciones de la primera mitad del siglo XX y que todavía padecemos en latencia.

Tras la pérdida de la posibilidad de narrar mediante imágenes, la propuesta artística actual se asienta en la doble ambigüedad: "la ambigüedad icónica -la ambigüedad de las imágenes- se acompaña de una ambigüedad semántica, una ambigüedad de los 'significados conceptuales' expresados por las palabras."¹⁸ En esos contextos, el de pérdida del sentido del mundo y en el de la ambigüedad como respuesta, es donde nace Magritte de quien dice la artista Annette Messager -cómplice en el uso de la palabra como medio de expresión plástica-: "Magritte est un artiste très indécent -par le choc visuel très simple que

¹⁵Op. cit., p.65.

¹⁶Anna Poca i Casanova; La escritura. Teoría y técnica de la transmisión. Montesinos. Barcelona. 1991, p.12

¹⁷A. López Quintás; Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura. Cátedra. Madrid. 1977, p.326

¹⁸G. Dorfles; El devenir de la crítica. Espasa Calpe. Madrid. 1979, p.163. Curiosamente encontramos un elogio de la ambigüedad en uno de los más importantes estudiosos de la estética del siglo: Gillo Dorfles. Si la forma está a punto de morir por su excesivo uso, la ambigüedad es su solución; y considera que un ejemplo preclaro es la utilidad de la moda en nuestra cultura. De modo parecido también sabe ver el valor de la redundancia, aunque sólo en el campo estético y no en el campo semántico, pues ésta aporta un rasgo de originalidad.

provoquent ses oeuvres-: je cherche peut-être à reproduire ce rapport du quotidien et du fantastique." Magritte, según muy acertadamente observa A. García Pintado¹⁹, habla de espectadores de sus obras que "buscan desesperadamente algún significado que los saque de su desconcierto, porque no saben qué han de pensar exactamente cuando están delante de un cuadro... Quisieran algo en que apoyarse y sentirse cómodos" [...] "los hombres que andan en pos de un significado simbólico acaban por soslayar la poesía y el misterio propios de un cuadro". Son estas descripciones del hombre contemporáneo que, como el médico de Figueras del cuadro de Dalí, mira para el suelo, como buscando, sin buscar verdaderamente nada. Ya no hay comodidad posible ante el mundo; todo él se hace día a día.

Ahora vamos a incluir aquí un extenso texto de R. Pierantoni, pero que consideramos imprescindible. Sin duda resultará agradable al lector ya que recopila de manera resumida muchos de los temas desarrollados ampliamente en esta tesis:

"Pero a veces sucede que el artista mismo usa, intencionalmente, los dos lenguajes en su pintura. El uso de cartillas con escritos, versos, sentencias, citas, profecías, comentarios, listas de propiedades mágico-médicas y verdaderas conversaciones ha sido muy común en el arte occidental. Su introducción en el texto visual tiene una clara finalidad informativa y, al mismo tiempo enriquece la imagen con esa mágica cualidad que tienen siempre las palabras escritas. En el Libro d'ore de Rohan, en la Biblioteca Nacional de París, un muerto confía en latín su espíritu a Dios Padre, que le contesta en francés. En las Annunziacioni de Van Eyck la respuesta de la Madonna está escrita al revés para que dios, desde el Paraíso, pueda leerla cómodamente. La base para la aceptación de una tal contaminación (si se la puede ver como tal) es que no haya contradicción entre los dos lenguajes. Los problemas aparecen cuando los dos lenguajes transmiten señales contradictorias entre sí, creándonos la duda ¿A quién de las dos creer? En el caso de Magritte estas fracturas han sido tratadas 'profesionalmente'. Para sus pinturas eligió, en forma intencional, una técnica representativa simplemente realista, vagamente fastidiosa y desagradable dentro de su qualunquística visión pequeñoburguesa de la así llamada realidad. Por alguna misteriosa razón el mundo de Magritte me parece el mundo de un soltero. Una vez que un espectador se habitúa a una realidad tan obvia e insignificante, Magritte golpea. Y propone los non sense visuales (Gablik, 1976). Pero éstos no se resuelven, como los verbales tan queridos por los ingleses con una sonrisa condescendiente y cauta. Los non sense de Magritte son mucho más parecidos a pesadillas que a juegos de palabras. Durante años el mundo figurativo de Magritte ha estado dominado por el caballero que irrumpe en las habitaciones cerradas, galopa inmovil a través del mobiliario adormecido, se insinúa, minúsculo, entre las columnitas de alegres balustradas. Una cosa es describir una puerta que se abre sobre la oscuridad absoluta y otra cosa es verla. Hogart tenía razón cuando escribía:

¹⁹El cadaver del padre. Akal. Madrid. 1981, p.75

'La demostración ocular convencerá al hombre más que diez mil palabras'. ¿Y qué hacemos ahora si *Imagine* y *verbum* nos dicen dos cosas diferentes? (si fueran opuestas sería más fácil, pero diferentes es mucho peor). Si Creonte, cretense, nos dice que todos los cretenses son mentirosos, ¿debemos creerle? Quizá sería mejor no creer que es cretense y resolver, de una vez por todas, de este modo, el embarazo milenario. En definitiva ¿quién me dice que Creonte es cretense? Pero este juego de espejos (incluso rotos) se vuelve peligroso con las imágenes, mucho más de lo que sucede manipulando las palabras. Si bajo una precisa, banal, inequívoca PIPA, Magritte escribe con una precisa, banal, inequívoca caligrafía: *Ceci n'est pas une pipe* ... ¿qué debemos hacer? Es de notar que Magritte usa particularmente el esquema ilustrativo típico de los manuales de lectura de las escuelas elementales, donde hemos aprendido la confortable unión entre la pipa y su imagen. La contradicción en que nos meten estas imágenes-comentadas genera una ansiedad inmediata, sobre todo en relación con el objeto representado. Si no es una pipa ¿qué es? [/] El 10 de noviembre de 1609 Descartes se durmió regularmente. Tenía veintitres años y soñó. Soñó máscaras y actores y máquinas escénicas. Un universo de ilusiones, imágenes ambiguas, engañosas. Como comentario de aquel sueño escribió una frase más extraña aún que el sueño mismo: 'Como los actores, que para esconder su vergüenza se cubren el rostro con una máscara, yo también me la pongo ahora. Saliendo al escenario del mundo, donde hasta ahora fui sólo espectador' ¿Tal vez haya que avergonzarse de las ilusiones?"²⁰.

La rica visión de Pirantoni parece romperse ante las obras de Magritte; lo que le falta, en lo que falla, es en transitar por la superficialidad de la obra, y su opinión es como el chiste suave que cierra una reunión social insubstancial. Olvida Pierantoni que Magritte -según A. García Pintado²¹- asume la libertad angular propia del artista aún consciente de su incomunicación con la universalidad receptora, considerando "el significado de las formas no identificadas claramente, tan importante como el de las bien perfiladas". Es el perfil abstracto de lo que vemos. En su juego codificador-descodificador de la leyenda del ojo y de la mano. Es el Sísifo del lenguaje, de las cosas, de sus conceptos e imágenes. Algo en lo que todos actualmente estamos insertos. Es el ejercicio del Talento que no consiste en evitar el peligro sino de situarse en él, de intentar superarlo. Cuando Magritte reflexionó sobre la imagen y su concepto la grieta entre ambos estaba ya vigente, pero tan sólo él se abismó en ella para tender un puente al nuevo lenguaje. El lenguaje de la singularidad y no del plagio.

Ese elogio al lenguaje destripado, a la palabra escindida, desvinculada todavía del sujeto se encuentra en otra obra de Foucault, *El pensamiento del afuera* -recordemos que este pensador tiene una obra sobre el proceso de Magritte: *Esto no es una pipa*. Ensayo

²⁰Ruggiero Pierantoni; *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Paidós. Barcelona. 1984. p.157-159. Trad. de Rosa Premat.

²¹*El cadaver del padre*. Akal. Madrid. 1981, p.67.

sobre Magritte (1973)-. Ahí él mismo se responde a la incertidumbre de Las palabras y las cosas. El lenguaje todavía no ha sido recompuesto -y en caso de que lo haya sido el sujeto sabe evitar su influjo a través de la palabra poética-. El lenguaje, "que libera así el espacio de la imagen", no es "ni la verdad ni el tiempo, ni la eternidad ni el nombre, sino la forma siempre deshecha del afuera; sirve para comunicar, o mejor aún deja ver el relámpago de su oscilación indefinida, el origen y la muerte." (*El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia, 1989, p.80).

¿Una solución al problema?

Pero parece existir una corriente correctora de la ruptura entre el lenguaje y el mundo. Uno de los grandes redentores de la acción de leer es Ezra Pound, considerándola como la acción ejemplar que rescata al concepto de su descomposición: "Nos gobiernan las palabras (...) las leyes están escritas en palabras, y la literatura es el único medio de mantener precisas esas palabras". Éste es el máximo valor que en su obra ve George Steiner y lo cita preferentemente en sus exaltación de la lectura como conducta regeneradora del lenguaje y de la civilización que recíprocamente se sostienen. La imprecisión de las palabras, "la barbarie moderna" o "la gran herida" en palabras de G. Steiner, no puede resolverse por métodos regulativos²² sino por métodos funcionales, por la práctica literaria en sus dos actividades: la escritura y la lectura. Tales labores son arduas pero satisfactorias.

José Ferrater Mora propone "seguir siendo candoroso en el uso de palabras como 'libertad', 'justicia' y 'paz' (...) todavía posibles a pesar de haberse abusado tanto de ellas", y "no echar mano de estas palabras a troche y moche, antes de esforzarse por afinar sus significados". Posteriormente Ferrater Mora realiza un repaso de las definiciones de Homo (Homo sapiens, Homo faber, Homo symbolicus, Homo universalis, Homo pictor) hasta llegar al Homo loquax acuñado por Bergson. Parece ser que hemos vuelto al principio; no es así. Ferrater constata la necesidad de depuración, y es aquí donde han encajado las figuras de Magritte (desbaratador) y Kosuth (reedificador).

J. Kosuth y las posibilidades plásticas de restitución del lenguaje.

Michel Foucault en las últimas páginas de su majestuoso texto *Las palabras y las cosas* (1966) declara algo sobre lo que no podemos eludir una reflexión; observa que la vigente preocupación por el lenguaje, es la búsqueda de una forma de reconstrucción del

²²G. Steiner rechaza de plano cualquier intento en este sentido, y así dirá: "La jerga semántica crítica, las disputas entre estructuralistas, postestructuralistas, metaestructuralistas y deconstructivistas y la atención acordada, tanto en la Academia como en los medios de comunicación, a teóricos y publicistas de lo estético llevan en su bulliciosa presunción los gérmenes de una decadencia más o menos rápida". (Apuntado por Carlos García Gual; "En busca del fulgor perdido". *El País*, 30 noviembre 1991, suplemento cultural Babelia nº7, sección Libros).

lenguaje, de ese lenguaje que había alcanzado las más altas cotas de dispersión, y que supondrá el fin del hombre, de un hombre que se ha desarrollado en plenitud merced a ese lenguaje desvincijado²³. Esa desintegración del lenguaje se produce con el entierro del lenguaje mítico regulado; ya hemos hablado de ello en la primera parte, cuando fue comentado el humanismo renacentista. En la línea contraria, el enlace Vico-Schelling-Cassirer es para Dorflès el intento más fructífero de la "restitución" de un lenguaje noseológico para descifrar las posibilidades del pensamiento mítico²⁴. Para Hoffmannsthal ni el lenguaje corriente poseía aval referencial, lo que supone hendir más la cuña en la brecha constatada por Leibniz, quien sí creía en mínimos relacionales²⁵. Luigi Pirandello recalcará la postura hoffmannsthaliana en *Seis personajes en busca de autor*: "¿Cómo vamos a poder entendernos, señores, si a las palabras que yo pronuncio les doy el valor y el sentido que tienen para mí, mientras el que escucha, invariablemente, las entiende con el sentido y el valor que tienen para él! por ello no nos comprenderemos nunca."²⁶. Unos personajes que buscan autor, palabras que buscan quien las reescriba. Se pretende restablecer el orden dentro del caos, sin salir de él. Pero hay diferentes tipos de caos, caos nocivo y caos fundante. Si el lenguaje había sido destruido, todavía era posible entendernos porque existe un lenguaje en la destrucción, y esto es también Hoffmannsthal, quien no dejó para sí la quiebra del lenguaje sino que hizo de esa quiebra su lenguaje al dárnoslo. La restitución que pretende Kosuth (fig.328 y 329) no es mirar hacia atrás (Euridice) sino curiosear en el peligro sabiendo que siempre quedará un valioso resto que nos salve (Pandora). ¿Cuál es entonces el lenguaje caótico negativo? La respuesta la supo bien Ernst Junger, ya que entre él vivió. Ernst Jünger, es un personaje quizá no demasiado caro a Steiner, pero que coincide en ver momentos de estremecimiento agónico de su lengua, aún cuando también observa sus recuperaciones: "La literatura alemana quedó completamente arrasada tras la guerra de los Treinta Años, quedó completamente arrasada. Y luego llegaron grandes autores. La

23"(...) en nuestros días, el hecho de que la filosofía esté siempre y todavía en vías de terminar y el hecho de que ella, pero más aún fuera de ella y contra ella, tanto en la literatura como en la reflexión formal, se plantee la cuestión del lenguaje, prueban sin duda que el hombre está en vías de desaparecer. (...) El hombre, constituido cuando el lenguaje estaba avocado a la dispersión, ¿no se dispersará acaso cuando el lenguaje se recomponga? (...) el hombre ha compuesto su propia figura en los intersticios de un lenguaje fragmentado." Este autor no acierta a ver solución al problema, estas cuestiones "es necesario dejarlas en suspenso allí donde se plantean, sabiendo tan sólo que la posibilidad de plantearlas se abre sin duda a un pensamiento futuro." (*Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1968, ed. consultada de 1991, p.374-375*).

24G. Dorflès; *Las oscilaciones del gusto*. Lumen. Barcelona. 1974, p.37

25"El uso corriente regula bastante bien el sentido de las palabras para la conversación ordinaria, pero en ello no hay nada preciso, y todos los días hay discusiones sobre el significado más conforme a las características del lenguaje" (G. W. Leibniz; *Nuevos ensayos sobre el sentimiento humano*. [1765]. Editora Nacional. Madrid. 1983, p.398).

26Luigi Pirandello; *Seis personajes en busca de autor*. Alfíl, nº130. Madrid. 1955, p.21. Versión castellana de Ildefonso Grande.

lengua puede rejuvenecerse en una sólo noche; siempre hay sorpresas."²⁷. Steiner sabe bien lo difícil de hacer poesía en alemán tras Auschwitz; ni el intento de Günter Grass le parece válido ("Es como si Grass hubiera cogido el diccionario alemán por el gaznate y hubiera deseado despojarlo de la falsedad e hipocresía de las viejas palabras, limpiarlo con carcajadas y absurdos a fin de hacerlo nuevo."; pero no ha conseguido más que enrarecer el ambiente: "Mediante su genio macabro y a menudo obsceno, ha hundido la nariz de sus lectores en la gran piltrafa, en el vómito de su época")²⁸.

Lamberto Pignotti estudia en su texto *Nuevos ritos* cómo en el arte conceptual y comportamental se origina, en contra de lo que se cree, un mayor acercamiento a la sociología que a la filosofía; una de los frutos de esto nos afecta directamente: es lo que produce que "también la pintura se conjuga con otras cosas: con el espectáculo, la palabra, el sonido, la acción y la política, por ejemplo. Quien ha muerto no es el arte, sino el arte unidimensional"; posteriormente continúa remarcando este sentido: "La alianza de varias disciplinas y la convergencia de diversas corrientes en los últimos decenios, han intentado afrontar el problema desplazándolo desde bases nocionales-especulativas a estructurales-operativas"²⁹. Pero sorprendente será una declaración que realiza un poco más adelante, al examinar la contingencia de someter al arte visual a un análisis "de tipo lingüístico pero no verbal", dice así: "Sin salirnos del terreno verbal, para 'leer' un mensaje no basta sólo el código lingüístico, hay que referirse a un sistema, a una pluralidad de códigos. Según ésta observación ahora ya parece posible una lectura en clave comunicativa de fenómenos visuales de nuestro tiempo como la pintura abstracta, la informal, el op art, etc"³⁰. (...) "La provocación, la reconstrucción de la estructura artística, opera sobre las bases de estructuras comunicativas que el artista encuentra ya formadas con anterioridad"³¹. Y esa estructura comunicativa previa de amplio espectro es explotada al máximo por la obra de arte: "La comunicación artística es la que emplea de manera intencional y deliberada la connotación"³².

Joseph Kosuth.

Fig.328. Sin título. 1989. Gal. Xavier Hufkens, Bruselas.

Fig.329. No Number #3 (+216, After Augustine's Confession. 1990

²⁷ Esta cita pertenece a la entrevista realizada a Jünger por Jean-Patrick Sagrera y publicada con el título "Noventa años de perspectiva, a veces desde el corazón de las tinieblas sobre un siglo de tormentas de acero en un planeta de máquinas" en la revista *Quimera*, nº45, 1985, Montesinos, Barcelona

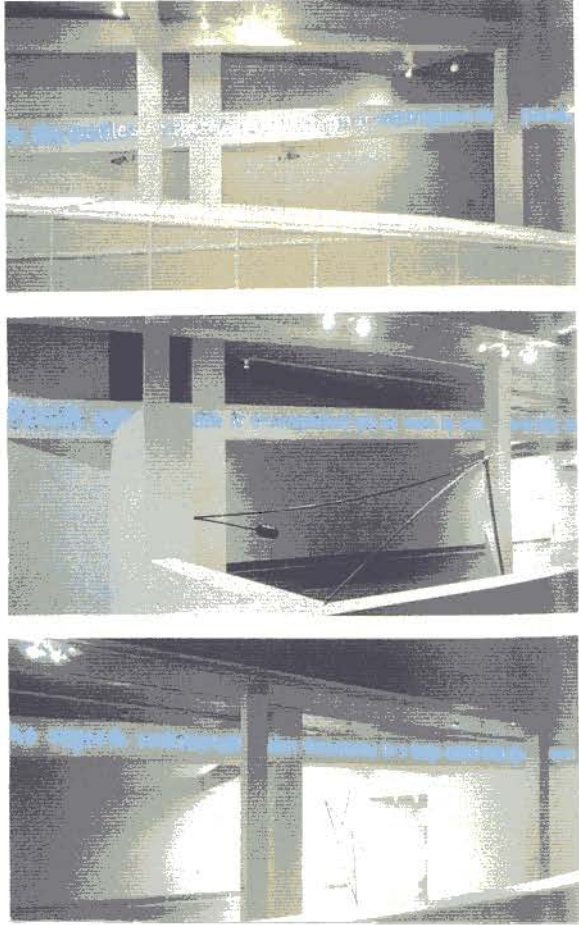
²⁸ Ambas citas proceden de *Lenguaje y silencio*. Op. cit., p. 158 y 159.

²⁹ *Nuevos ritos*; Fernando Torres Ed. Valencia. 1974, p.39 y 41 respectivamente.

³⁰ Op. cit., p.43.

³¹ Op. cit., p.44.

³² Op. cit., p.64.



Kosuth parte tomando de Kant su idea de verdad trascendental, como concordancia entre el objeto y su representación conceptual en la imaginación, dejando de ser simple *adecuatio cum re* (adecuación a la cosa) puesto que se define en sí mismo y no requiere aprobación. En la Crítica de la razón pura se sostendrá la viabilidad de una representación de la sustancia (*Darstellung*), siendo ésta la principal en las representaciones proporcionadas por la cultura. Jan Mukarovsky, al hilo de esto, confirma una transformación en el mundo occidental que nosotros no dejamos de comprobar en la reflexión de J. Kosuth. El concepto "obra-cosa representada" pierde eficacia y se prima el proceso eidético "obra-idea". En el pensamiento español podría citarse a Ortega quien adjudica al idealismo la fusión de cosas e ideas en la conciencia. La proyección de estas ideas por Zubiri suponen rebatir, mediante una segunda transformación, lo certificado por Ortega, reconstruyéndose el poder en lo real. De esta idea será también heredero J. L. Borges pues -según nos informa Ramona Lagos- considera "que todo texto tiene necesariamente su contratexto, de que porta siempre un segundo nivel de significación, que potencia segundos sentidos no fácilmente perceptibles, funda una teoría del relato pocas veces planteada tan lúcidamente en la literatura hispanoamericana. (...) La postulación del texto como espacio de pluralidades coexistentes, es la manifestación de un pensamiento que se expresa en diversos niveles del discurso literario."

Como dice Kristeva³³ "la batalla del 'concepto y de la imagen' ya no rige hoy en día". Existe en cambio un habitar en el desierto: "el *lekton* (cosa significada, expresión) convertido en concepto (o significado) alcanza la linealidad fonética del enunciado subjetivo, y reduce el espacio de la práctica al tiempo del habla: el signo (significante-significado, sonido-concepto) es temporal, es aprehendible, y mensurable en la duración; habiendo eliminado el espacio, vive del tiempo". Es lo que M. Foucault denominó como "la experiencia del afuera", "el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto"³⁴ y, en esa misma obra (p.25 y ss.) cita a Maurice Blanchot como eminente representante de un lenguaje del afuera, mediante el uso de una dicción negativa, de confiscarle a su propia palabra, a lo que acaba de decir, de su expresión, anulando el sentido, empleando "no más contradicción, sino el olvido". Blanchot emite en un lenguaje desposeído de autoridad, un lenguaje "negligente" que sólo es presente. Borges vuelve a decirnos: "A la différence du langage philosophique ou mathématique, le langage de l'art est indirect; ses instruments essentiels et les plus nécessaires sont l'allusion et la métaphore; non pas la déclaration explicite. La censure pousse les écrivains au maniement de ces procédés qui sont leur substance"³⁵. "(...) el lenguaje escapa al modo de ser del discurso -es decir, a

³³Semiótica (1 y 2). Fundamentos. Madrid, 1978, vol.1, p.18.

³⁴El pensamiento del afuera. Pre-Textos. Valencia. 1989, p.16.

³⁵J.L. Borges, en "Pornographie et censure"; citado por Ramona Lagos en Jorge Luis Borges, 1923-1980. Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo. Ediciones del Mall. Barcelona. 1989, p.138

la dinastía de la representación-, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en la que cada punto, distinto de los demás, a distancia incluso de los más próximos, se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo."³⁶

Sobre el valor del entendimiento racional W. J. Ong diferencia entre dos ejemplos concretos; el entender hebreo está basado en el escuchar, mientras que para los griegos entender es poseer una visualización eidética. También Artaud experimenta el desfase de la lengua con el pensamiento; Sollers lo explica en la siguiente frase: "La confusión y la impotencia de su lengua frente a su pensamiento (su excéntrica posición de víctima con relación a ese pensamiento que, sin embargo, es él) van a descubrirle esto: 'hay signos en el pensamiento'"³⁷. Esa sustitución del objeto por su concepto supone la ausencia de presencia de la cosa ante el sujeto, el objeto aparece así representado. esto es lo que sostiene Maurice Blanchot en *El paso (no) más allá*. "Evoquemos -dice Blanchot- el oscuro combate entre el lenguaje y presencia, siempre perdido por ambos y, no obstante, ganado por la presencia, aunque no sea más que como presencia del lenguaje. (...) Por consiguiente, al luchar por la presencia (al aceptar convertirse ingenuamente en el monumento conmemorativo de algo que allí se presenta), el lenguaje la destruye también pérfidamente. Esto ocurre gracias a la escritura. En apariencia, la escritura marca y deja marcas. Lo que le es confiado, permanece."³⁸ Este pensamiento de Blanchot es parcial; nosotros diremos que la presencia también gana porque también tiene su escritura: el arte plástico. La idea de Blanchot también tendrá su correspondencia en la filosofía más estricta: de igual forma para Peirce tal síntesis del objeto en el concepto se realiza en el lenguaje y considera que, en la actualidad, la posibilidad de presencia sin representación es inviable. El triunfo de lenguaje y presencia se está realizando hoy en el arte, cuando menos en el plástico, y especialmente mediante el fenómeno que estamos tratando: el solapamiento del texto y la imagen.

Bernard-Henri Lévy relata una experiencia suya con cierta película y razona las diferencias entre las imágenes y la escritura, observando que imágenes y palabras son el anverso y el reverso de una misma moneda. "[Sobre una película] Me habían dicho: '¡Ya verá usted la fuerza de la imagen!, ¡La palidez de la escritura!, ¡Una imagen vale diez mil palabras!, las palabras no están a la altura'. Y sin embargo, descubro dos cosas. Primero: no se reproduce con imágenes (aunque esas imágenes existan) una pena de Roman Gary, una cita perdida de André Malraux o de Drieu, la melancolía de Foucault, el valor de Gide. Segundo: la imagen en sí misma, ese conjunto de imágenes y de palabras que yo necesitaba de repente para trabajar y que, según yo había creído, me obligarían a crear una sintaxis

³⁶Michel Foucault; *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos. Valencia. 1988 (2ª ed. 1989, p.12.

³⁷Ph. Sollers; *La escritura y la experiencia de los límites*. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.95.

³⁸Maurice Blanchot; *El paso (no) más allá*. Paidós. Barcelona. 1994, p.61.

diferente, se doblega en realidad, a mi sintaxis habitual. Ferrari y yo montábamos rostros, gestos, miradas y lo hacíamos curiosamente al ritmo del escritor. Gloria de la escritura. Fatalidad de la escritura. Un filósofo no escapa, nunca, a la escritura"³⁹.

"¿Puede inquietar esta convergencia de códigos y sistemas heterogéneos? -se pregunta J. I. Velázquez; y él mismo se responde- De ninguna manera en el caso del poeta que -por ejemplo, en su teatro, al igual que intentara Cocteau con *Parade*- intentaría la síntesis de artes diversas -danza, música, pintura y artes decorativas, lirismo y posibilidades escénicas, etc.-, en su pretensión del 'espectáculo total'"⁴⁰. En el fondo lo que queremos dejar claro, como solución, es que no hay "códigos y sistemas heterogéneos"; aun teniendo cada uno sus regímenes regulativos, su homogeneización ha sido primero detectada (las experiencias totalizadoras del arte han surgido en todas las épocas), tras su enunciación (Wagner, Nietzsche) hasta su materialización (artes de vanguardia del siglo XX).

Matt Mullican ha estudiado con detenimiento la obra teatral de Giulio Camilo, un comediógrafo de la primera mitad del siglo XVI, para quien realizar teatro había de suponer intentar crear un microcosmos, una representación minúscula -abarcable por el hombre-, pero fidedigna, de la naturaleza. Paul Groot, quien nos comenta esta influencia, señala que el autor teatral italiano, uniendo su visión 'enciclopédica' con la promovida en sus imágenes teatrales, generaba una realidad de tal densidad que el comentario verbal era incompetente, se alcanzaba así la inefabilidad. Ernst Fischer, en *La necesidad del arte*, dice: "El poder, recientemente adquirido, de apropiarse de los objetos y controlarlos, de impulsar la actividad social y provocar acontecimientos por medio de signos, imágenes y palabras, le hizo creer que el mágico poder del lenguaje era infinito.". Emilio Lledó va más allá pues, en *El surco del tiempo*⁴¹, nos sitúa en la posibilidad de superación de la realidad: "Ya no es necesario que 'exista' lo que el lenguaje nombra, porque el mundo que lo dice se hace presente como mundo escrito, y entre él y los ojos del lector se va a levantar el universo de lo literario, de la literatura".

Thomas Locher en sus obras textuales reflexiona como nuestra cultura codifica todo lo real mediante lenguajes, con sus correspondientes sistemas de permanencia y visibilidad (la escritura y la representación); él reflexiona desde el arte plástico sobre la escritura y así, en sus obras ofrece textos descriptivos, tan densos que puede llegar a colapsarse la lectura por el espectador. *El Mundo*, *La Lengua*, ... son algunos de sus temas. Dirá Anne Dagbert des de su trato cordial con el artista, "Locher interroge la validité du langage, le signifiant et le signifié comme au bon temps de l'art conceptuel, et ses phrases toutes simples, inscrites

³⁹Bernard-Henri Lévy; "El único mandamiento. Elogio de la escritura". *El Mundo*, 27 octubre 1991, suplemento cultural *La Esfera*

⁴⁰J. Ignacio Velázquez en su *Introducción a Los Caligramas*. Edición de Pliegos y Cierzos del Noreste. Barcelona. 1983, p.15

⁴¹*Crítica*. Barcelona, 1992, p.37

sur des objets quotidiens, table, chaise, lit. (Marking and labeling, 1991), révèlent une investigation existentielle ou d'ordre logique à la manière de Wittgenstein."⁴².

Locher parece negar lo que sostiene Anna Poca, que considera un cambio fundamental en la modernidad dentro del ámbito literario: "la palabra escrita deja de ser universal. Ningún espíritu universal puede explicar a través de la literatura qué es el mundo."⁴³. Locher pertenece al grupo de los que quieren realizar una nueva reconstrucción del lenguaje sin instaurar aquél cómodo del pasado.

Sobre los nombres.

Para Barthes el nombre posee una fortísima atracción, el campo de atracción de los semas, pues remite a un cuerpo; posee una "configuración sémica" evolutiva (biográfica)⁴⁴. José Luis Pardo nos advierte de la imposibilidad de renunciar al nombre: "En la tierra sin nombres se produce (...) la paradoja insoportable de que esa 'posibilidad de pensar' es precisamente lo que hace imposible el pensamiento, constituyendo las condiciones de la expresión posible"⁴⁵. Estar sin nombre es estar en un no-lugar, es inexistencia. De esto supieron bien los enfebrecidos biólogos y botánicos que ejercieron su labor en el XVIII y XIX. La fiebre era el vértigo al que conduce el primer nombre; una vez conocido éste es imposible no desear conocer los restantes nombres y estos son inagotables, pues cada cosa, además tiene sus partes, que a su vez son cosas: "nombrar una sola cosa supone que todas las cosas tienen nombre"⁴⁶.

Jean Michel Basquiat inserta en sus obras nombres comunes como ginebra (gin) (fig.330) para hacer concretos aspectos de la realidad que su pincelada no interpreta, pues está más preocupado de los juegos plásticos propios de la estética del graffiti.

Entre 1966 y 1970, Bruce Nauman realiza una serie de fotografías once en total, relatando acciones absurdas como embarrarse los pies desnudos con arcilla, tocar con los dedos un espejo o encerar una escultura conformada por las palabras HOT, etc. Es esta última (fig.330) la que más nos interesa de la serie, su título original es Waxing Hot (Encerado en caliente) y realiza un simple pero rico juego de lenguaje. la palabra HOT se convierte en una sensación al unirse al sentido de la cera caliente utilizada para encerar, así

⁴²Anne Dagbert; "Qui, quoi, où?" Un regard sur l'art en Allemagne en 1992. Comentario sobre la exposición de arte alemán celebrada en el Arc - Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (21 octubre 1992 - 17 enero 1993). Art Press, nº175, diciembre 1992, p.80-81. También resulta de gran interés el artículo de Isabelle Graw "Thomas Locher Learn for Life. Stopping the Deconstruction of Language". Flash Art, nº153, verano 1990, p.116-117.

⁴³La escritura. Teoría y técnica de la transmisión. Montesinos. Barcelona. 1991, p.52).pues como dice Eco en *Obra abierta* (1962-1967), "El mensaje (la frase) se abre a una serie de connotaciones que van mucho más allá de lo que denota".

⁴⁴S/Z. Siglo XXI. Madrid. 1980, p.56. Trad de Nicolás Rosa.

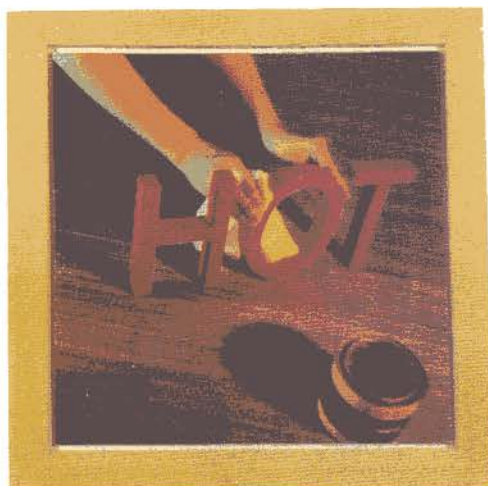
⁴⁵J. L. Pardo; *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Eds. del Serbal. Barcelona. 1991, p.133.

⁴⁶J. L. Pardo. *Sobre los espacios*. p.134.

como el calor producido en el proceso de pulido con la bayeta. El color rojo de la maleta así como lo cálido de la película empleada añaden todavía más a la citada sensación. Desde el lugar de las sensaciones ha de mostrarse también la obra de Reinhard Mucha (fig.331) en la que las escaleras friamente alicatadas contrastan con su enorme palabra SEX rojo sobre fondo negro, un color con olores dictatoriales del pasado reciente alemán.

Fig.330. Bruce Nauman; Waxing Hot. 1966-70.

Fig.331. R. Mucha. Sex.



Ayer reflexiona también, retomando a Platón, sobre la significación que en la estructura del lenguaje poseen los nombres propios; aprecia los procesos de fetichización y hechizamiento del nombre: "escribir el nombre de una persona puede formar parte de un proceso de hechizamiento de aquella, y que a los niños se les pone nombres de virtudes o gracias con la esperanza de que lleguen a poseerla con el tiempo", y señala que Wittgenstein dejó sentado que es una barbaridad asignar a los nombres propios la adjudicación de una categoría muy especial de objetos; prueba de ello es que son palabras ajenas al diccionario. La significación de un nombre procede de la adjudicación a un individuo -es decir que hay un referente concretizable; así se incluirían los nombres propios de personajes literarios:-

"Podemos introducir la noción de nombre propio genuino si no falla su referencia, es decir, únicamente si el individuo al que pretende referirse existe realmente" (...) "los nombres propios sólo pueden fallar en sus referencias a través de la conexión con las descripciones, Un nombre propio falla en su referencia si al cual intenta referirse no existe"⁴⁷.

El hechizo de un nombre: Elias Canetti en su libro *La lengua absuelta* dedica un capítulo a la mitología clásica, juzgando a los personajes y divinidades griegas no tanto por sus acciones cuanto por sus nombres. "Dudaba -dice Canetti- de la belleza de Helena y tanto el nombre de Menelao como el de Paris me parecían ridículos. Yo dependía mucho de los nombres, había personajes que aborrecía sólo por sus nombres, aun antes de conocer su historia, como Ajax y Casandra. No se en que momento se inició esta dependencia de los nombres. En el caso de los griegos fue total. Los dioses se dividían para mí en dos grandes grupos a partir de sus nombres y raramente por sus caciones. (...) El conflicto entre los hechos y los nombres llegó a constituir una tensión fundamental, y todavía hoy no he podido armonizar unos y otros. He dado mi devoción a personas y personajes por sus nombres, y la decepción de sus conductas me ha llevado a realizar complicados esfuerzos para compaginarlas. En otros casos he tenido que imaginar historias horribles que casaran con nombres espantosos. No hubiera sabido decir qué era más injusto, pero para alguien que amaba la justicia por encima de todo aquella dependencia inamovible tenía algo de difícil; es lo único que considero asociado al destino"⁴⁸. Esto también aparece en Goethe, en su *Fausto*, y de este tema habla extensamente Ernst Cassirer en *Esencia y efecto del concepto de símbolo*⁴⁹. Todo esto puede ser distinguido en obras como *Pliant de voyage* (fig.332) de Duchamp en la que coloca una funda de la marca Underwood (Debajo madera) para que parezca las faldas de una mujer. Aparte del doble sentido existente en la marca, el nombre por sí solo fascinó a Duchamp y lo utilizó; la de Joseph Beuys (fig.333) o la de Basquiat (fig.334) que aquí mostramos poseen el mismo sentido sensual. En el caso de Beuys en su obra *Sin título* se trata de su apellido escrito de manera mecánica -con un sello y un sistema comercial de rotulación- repetido entre símbolos que le son característicos, y también aparece su nombre Joseph escrito a mano como firma; quien firma ahí es el hombre elegido para ser artista por sí mismo ("Todo hombre es un artista") y que con su solo nombre configura espacios plásticos (el chamán: "Utilizo este carácter chamanístico para afirmar que no poseemos una comprensión completa de la vida, de la cultura del *anthropos*").

Fig.332. M. Duchamp, *Pliant de voyage*. 1916.

Fig.333. Joseph Beuys. Sin título.

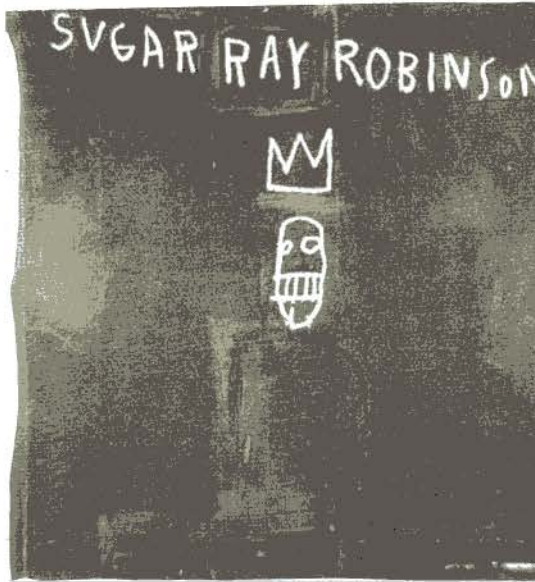
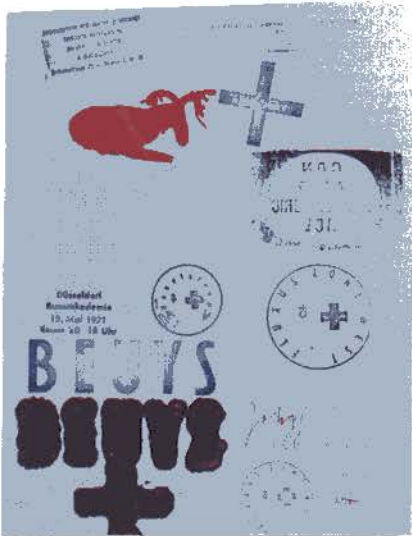
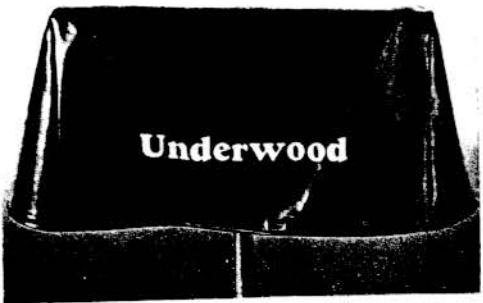
Fig.334. J.-M. Basquiat. *Sugar Ray Robinson*.

(VER PAGINA SIGUIENTE).

⁴⁷A. J. Ayer; *El concepto de persona*. Seix Barral. Barcelona. 1969, p.163-186.

⁴⁸*La lengua absuelta*. Muchnik. Barcelona. 1990. p.123.

⁴⁹F.C.E. México. 1975, p.79 y ss.



obra Barnett Newman, colocada la firma de este artista en el respaldo de un lienzo vuelto hacia el espectador, la imagen vuelta hacia la pared, las posibilidades de que pensemos que se trate en realidad de un Barnett Newman serán escasas. Nos muestra las firmas como definición casi enciclopédica del individuo que la usó como "ego en la escritura", como "ser, en el mundo de la escritura". Nos incita a que realicemos sobre ellas casi un estudio grafológico aunque desconozcamos la más sencilla noción de grafología. Vida y obra del firmante aludido parecen poder ser revisadas; se expone la memoria que de él ha persistido en la cultura, y específicamente en el contemplador. Scholte sabe de ese espacio de "pensatividad", de plenitud en suspenso -usando términos de Barthes, de su obra *S/Z*- en donde lo inefable es transmitido mediante la insinuación al oyente de que disponga para su recepción de un sentido suplementario, una extraña complicidad que como lectores sabemos que se nos demanda y nos sentimos libremente forzados (aquí nos vemos obligados a recurrir a un oxímoron, de los que tanto apasionaban a Borges, para explicitarlo) a utilizarla. Se hacen así las firmas un cultismo, juego lujoso en el que se emite lo máximo con lo mínimo, aún sabiendo que su grado diferirá en cada espectador dependiendo del poder de evocación intelectual que le produce el nombre del personaje. Pero a todo ello Scholte le añade una porción de oscurantismo: no se contenta con la simple inclusión del nombre y apellidos del inmortal con un tipo de letra aséptico, de fácil lectura, sino que recurre a la firma, en ocasiones escritura casi indescifrable, fetiches de veneración.

El citado cuadro de Scholte nos pone en relación con la exposición de Buren en la que ocultó las obras de un museo con sus telas de franjas coloreadas, al tiempo que en las cartelas colocó los datos de su obra y respetó los de la obra cubierta.

En la segunda de las obras de Beuys mostradas en este capítulo (fig.336), la firma refrenda un párrafo de pensamiento y, si el dicho requiere una calidad legible, la firma necesita de la expresión gestual. Jochen Gerz realiza en colaboración con Esther Shalev-Gerz una escultura contra el fascismo titulada *Mahnmal* (Hamburgo, 1986)⁵¹; se trata de una columna de piezas cúbicas de metal, situada en el espacio público de manera que los viandantes puedan firmar en ella. Superponer una firma suponía borrar las inferiores, Gerz constata la violencia con la que fueron realizadas muchas de las inscripciones autógrafas⁵².

artista desde el momento de generación de sus series. De igual modo, la recurrencia a una burlesca cita culta coloca a Winston Newport en una posición cercana a la falsificación al construir crucigramas utilizando las matrices de obras de Mondrian; véase al respecto Colin Gardner, "Winston Newport". Referencia a la exposición de esta artista en la galería Modern Objects de Los Ángeles. *Artforum*, vol.XXVI, nº6, febrero 1988, p.154.

⁵¹Al parecer Gerz contrapone dos tipos de monumentos: *Mahnmal* (Monumento de deseo) a *Denkmal* (Monumento para pensar). Sobre esta diferencia es recomendable ver la entrevista que le fue realizada por J. Lichtenstein y G. Wajeman en el nº179 de *Art Press* (abril 1993, p.10-16).

⁵²"Normally -dice Gerz-, a signature marks the completion of a work, or a means of identifying it. Here, however, signatures are the essence of the work itself. We had envisaged certain types of reaction, like indifference, for example. Without signatures, the column would have been a simple sculpture supplemented

Fig.335. Rob Scholte. Firmas de Elvis Presley y Barbett Newman.

Fig.336. Joseph Beuys. Es kommt alles auf den ...



La firma como asignación de poder y posesión.

"In 1962, Ben signed trees, money, God, and an empty filled, and today he signs the current art scene: 'going nowhere fast'"⁵³. Ramón de la Calle⁵⁴ resalta en la figura de Ben su apología de la totalidad como objeto artístico y Arielle Pelenc⁵⁵ documenta una manifestación muy concreta de este creador en el culmen de su etapa Fluxus, la firma de una caja de cerillas: "Si la botella de aire de Duchamp es una obra de arte, una caja de cerillas es también una obra de arte" y sobre una de sus exposiciones en la galería Daniel Templon, en concreto la del año 1988, confesará que se conforma con "left-overs from the back of the closet": "grafitti revolucionario de retrete.

by instructions for how it should be used. Void of signatures, it would have stood the test of time. It wouldn't have changed form, nor would it have disappeared little by little. We were surprised by the violence of the public. All the signatures were immediately scratched over, blotted out by insults. Some people fired shots at the monument, other used knives, even saws. Before constructing the column, we had friend sign a sheet of lead, in order to see the effect it might produce. When I look at that little piece of lead today, I realize how naive we were. Everyone had signed in a perfectly neat manner, like school children. We had understand everything and had understood nothing really."

⁵³ Artículo de Arielle Pelenc, en Flash Art, nº141, verano 1988, p.157-158, titulado "Ben Vautier. The Current Context Revitalizes a Project Formulated During the Fluxus Heyday"; con motivo de su exposición en la galería Daniel Templon de París por esas mismas fechas.

⁵⁴ En "Las ensueñas de un funámbulo o la esperanza de que la verdad cambie el arte"; en el catálogo Ben Vautier Tot/Res (1957-1985). Sala Parpalló de la Dip. Prov. de Valencia, 1986, p.121-126.

⁵⁵ En el artículo antes citado.

El poder autenticador supone, frente al de posesión, una mirada desde el objeto que se firma hacia el firmante. A la España de los años cincuenta llega el artista de origen argentino Alberto Greco, provocador y, al tiempo, maestro de nuestros extraños vanguardistas de esos años. Como provocador suponemos la sorpresa de los madrileños al ver a un hombre que se agacha, traza un círculo de tiza en el suelo alrededor de un viandante cualquiera y firma. En ese momento Greco está ejerciendo la apropiación de algo más que un territorio: es la acción de arrogarse como creador de un espacio personalizado, del espacio de un hombre y del hombre mismo, poniendo en juego, asimismo, un tiempo precario, breve y efímero, que termina -o por lo menos lo parece, siempre queda la fotografía- al continuar su andadura el sujeto emplazado. Su célebre paralelo es Piero Manzoni.

Otras implicaciones del firmar.

No hemos encontrado declaraciones de Robert Ryman sobre el tema que nos ocupa, a pesar de que él mismo hace de uso de este recurso cuando, frecuentemente, introduce su firma como parte integrante y estructuradora de muchas de sus obras. Quizá su opinión la podamos extraer de su declaración fundacional, esa frase que todos conocemos y que siempre se trae a colación cuando se diserta sobre su obra: "El único límite de la pintura es lo conocido".

Jan Avgikos, comentando aspectos procesuales del artista zaireño Cheri Samba⁵⁶, se detiene en ciertos detalles que en un artista occidental supondrían una ideología plástica retrógrada: "The affectations of a flourished artist's signature in the lower right of this painting, scrunched-up handpainted texts, flashy colors and comic strip imagery are low art indicators that, from a New York artist, for example, would signal a certain critical and antimodernist stance". Como vemos comenta las firmas floreadas y las interpreta como una parte más de la estética.

Neal Benezra, en el catálogo de la muestra de Bruce Nauman en el MNCA "Reina Sofía" comenta que el artista en su obra *Mi apellido ampliado* catorce veces en vertical pretendía ser una burla contra el concepto de estilo de artista, aquél por el que es conocido en el mundo comercial. Así la firma -la obra y el artista- se deforma hasta hacerse irreconocible. En otra obra de la serie fotográfica en la que aparece la obra *Waxing Hot* (fig.330) comentada unas páginas más atrás, se muestra a sí mismo untando con mantequilla, sobre un plato letras de pan de molde que conforman la palabra *WORDS* (*Eating my Words*). En el fondo la acción es una especie de auto-cannibalismo.

⁵⁶Jan Avgikos; "Chery Samba, Images That Color The Whole Ethnic Question". *Flash Art*, nº154, octubre 1990, p.150. Sobre la exposición del citado artista en la galería neoyorquina Annina Nosei.

ARTE, ESCRITURA Y COMPROMISO SOCIAL.

Nuevas formas para el arte comprometido.

El estudio sobre si la literatura poseía un debate interno entre el compromiso político (arte engagé) y el arte purista, estético y aséptico, (arte por el arte) preocupó a Raymond Barthes y llega a la suposición de la existencia de una vigencia pendular según las ideas de cada época. Personalmente, este intelectual se inclina por un ejercicio literario sin finalidad concreta ("la literatura no es más que un medio, carente de causa y de fin: es más, es esto sin duda lo que lo define")¹, en esto sigue el pensamiento de la obra *Sobre lo sublime* de Longino, que no busca la persuasión sino el éxtasis², y habla en *Mitologías*³ de la obra de Adorno Ping Pong, en la que los tragamonedas, aun pudiendo ser interpretados socialmente, en realidad "no simbolizan nada" y constata: "Desde el momento en que eso quería decir algo, era menos peligroso". Un ejemplo más claro de la indefensión del texto político es ofrecida en el mismo libro: el ministerio francés de asuntos africanos redacta informes, pero ello "es puramente axiomático. Es decir no tiene valor alguno de comunicación, sino sólo de intimidación. Por lo tanto constituye una escritura, es decir, un lenguaje encargado de operar una coincidencia entre los normas y los hechos a una realidad cínica la fianza de una moral doble", y añade con total desenvoltura: "es un lenguaje que funciona como un código; en él, las palabras tienen una relación nula o contraria a su contenido". Si seguimos a Barthes, el contenido de este capítulo y de lo que en él se trata carecería, casi, de razón de ser; pero él mismo nos ofrece una salida: los términos gramaticales utilizados en la redacción de la oficina de asuntos africanos, analizados asépticamente, denuncian su compromiso con una de las partes, su parcialidad: a los movimientos de liberación se les denomina bandas, la palabra guerra no aparece por ningún lado, se habla de desgarramiento de la unidad del estado y no se le reconoce su proceso de liberación; estos son sólo unos pocos de los ejemplos citados por Barthes. Lo que apunta Barthes no es otra cosa que lo que Adorno denominó previamente "la jerga de la autenticidad". La jerga es un sistema de manipulación e ignora el contenido de las palabras, se hacen aceptar por simple exposición⁴

Un ejemplo claro de la inserción de todo texto dentro de un con-texto de poder lo tenemos en el objeto Baader-Meinhof de Beuys (fig.337). Tras la provocación realizada por Beuys y el artista Thomas Peiter en la V Documenta al citar a los dos acosados terroristas,

¹Ensayos críticos. Seix Barral. 1967. Trad. de Carlos Pujol, p.169.

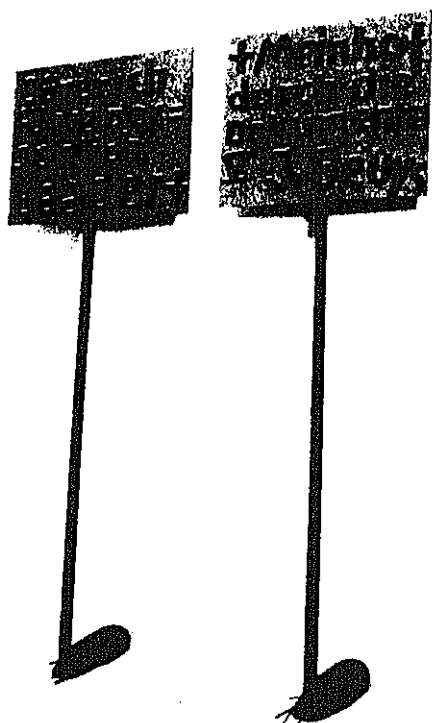
²Longino; *Sobre lo sublime*. Gredos. Madrid. 1979, p.149.

³*Mitologías*. Siglo XXI. Madrid. 1980. Trad. de Hector Schmucler, p.89.

⁴Th. W. Adorno; *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*. [1967+ Taurus. Madrid. 1992. Trad. de J. Pérez Corral.

había en realidad una denuncia de esa 'jerga de la autenticidad', puesto que el fenómeno terrorista era utilizado como útil social y debía ser dirigida en su beneficio, denunciando las posturas extremas en favor de la actitud dialogante. El texto no fue entendido en su magnitud y se vió a los dos artistas como apólogos del terrorismo, especialmente a a Peiter, pues de Beuys era públicamente conocida su actitud democrática⁵.

Fig.337. J. Beuys. Durero, yo conduzco personalmente a Baader*Meinhof por la Documenta. 1972.



Las vanguardias artísticas siempre se han movido entre períodos en los que es fomentada y en los que es reprimida, coincidiendo los primeros con épocas democráticas y los segundos con las épocas totalitarias⁶, la ley pendular de la que hablaba Barthes. De

⁵El intrincado proceso de elaboración de esta obra está totalmente descrito en el catálogo sobre su obra mostrada en el MNCA "Reina Sofía". Madrid. 1994, p.84.

⁶Sobre este tema es muy interesante la investigación llevada a cabo por Lluís Álvarez; La estética del rey Midas. Arte, sociedad, poder. eds. Península. Col. Homo sociologicus. Barcelona, 1992.; en especial se recomienda el capítulo Vanguardia y poder, p.87 y ss. De él resaltamos el siguiente párrafo: "Los grandes movimientos de 'manifiesto' -la Bauhaus, el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo- van a encontrar acomodo institucionalizado, junto con sus fenómenos literarios y musicales asociados, en la sociedad democrática normalizada en Europa después de la guerra contra Hitler y mussolini. Encontrarán resonancia en Norteamérica según una tendencia de acogimiento e influencias completamente natural desde el punto de vista geopolítico y llegarán a formar parte, en definitiva, de la imagen filosófica de lo que una democracia es. He aquí el hecho principal que impide poner bajo sospecha de escepticismo y bajo acusación de amoralismo (en el sentido del amoralismo pseudonietzscheano que interpreta la modernidad como 'superación' de la democracia) a la vanguardia clásica." (p.91).

acuerdo, como veremos, con Hans Haacke, no existe ningún tipo de producción -cuando menos en el mundo occidental- que no posea una vinculación con el mundo de la política⁷; hasta en la producción de artistas como Long, Fulton, Clemente, Klein, ... puede verse una postura moral o condicionamientos políticos en su procesualidad, pues todo artista desea un acercamiento al Otro, también a su ideología, al que intenta modificar; como sostiene Olivier Revault D'Allones⁸ "toda creación artística no es individual"; estamos ante el carácter social de la obra de arte. Sin embargo un cerrado compromiso causa estragos. La politización extrema del artista puede significar la total clausura de su poder creativo; así lo sostiene Bernard-Henri Lévy en su libro *Las aventuras de la libertad*: "Está, como se sabe, el caso límite de Céline, quien hizo de sí mismo un mal Céline en sus panfletos; están Los comunistas de Aragon casi ilegible; o también, en menor medida, La esperanza, de Malraux, esas novelas maniqueas. Incluso Sartre, quien tampoco ha envejecido muy bien."⁹

Las obras de Mario Merz, tan neutras en apariencia, también atienden a este principio fundamental del ser humano; frecuentemente ha señalado el importante influjo que el pensamiento de Marcuse ha tenido en la formación de sus concepciones, tanto en el orden plástico como en el privado. Fruto de esta necesidad de pronunciarse en lo social son sus iglús de cristal transparente y, ante ellos, asegura: "La gente que vive en casas de cristal no debe lanzar piedras"¹⁰. Nuestro espacio social es tan frágil como el cristal; a veces lo olvidamos. La realidad social marca al texto, su sentido, ampliando su función puramente comunicativa y determinándolo a una capacidad de transformación de lo social.

En el caso de un artista imprescindible en cualquier antología artística actual que se precie de rigurosa, nos referimos a Ilya Kabakov, quien acentúa que la utilización de cualquier tipo de texto en una obra de arte supone un neto afán subversivo¹¹, que con un mínimo giro en su lectura -y resaltamos que en su lectura- puede ser convertido en compromiso social.

⁷"En nuestra época, hasta la nueva realización de una obra de arte es, por sí misma, una acción política. mientras existan artistas dedicados a hacer lo que les parece y consideran justo hacer, aunque no sea una cosa excepcional ni de influencia sobre un gran número de personas, el gobierno encontrará en ellos a los hombres que pueden recordar algo que él pretende arrinconar: que los gobernados son personas con un rostro particularísimo y no miembros anónimos de una comunidad y que el homo laborans es también homo ludens" (Wystan Hugh Auden. Citado por Lamberto Pignotti; Nuevos signos. Fernando Torres Ed. Valencia. 1974, p.75-76).

⁸Creación artística y promesas de libertad. [1973]. Gustavo Gili. Barcelona. 1977, p.175.

⁹El párrafo no ha sido obtenido del libro citado, sino de una referencia que sobre el mismo escribe Elvira Huelves en el suplemento la Esfera del diario El Mundo, 7 marzo 1992, con el título "Un invento muy francés".

¹⁰La frase es anotada por Jeanne Silverthorne en su artículo "Mario Merz's Future of an Illusion". Parkett, nº15, febrero 1988, , p.58-63; la traducción es mía: "People who live in glass houses shouldn't throw stones".

¹¹Esta postura de Kabakov es acreditada por Let Geerling en su texto introductorio al catálogo Nachtregeis.

El actor-gobernante (Benjamin en su profetismo, apoyado por su experiencia tras el auge propagandístico de los fascismos, ya consideraba al gobernante como un actor popular) "aspira, bajo determinadas condiciones sociales, a exhibir sus actuaciones de manera más comparable e incluso más admirable"¹². El esteticismo de política que él prevé programa el FIAT ARS PEREAT MUNDUS, y en los últimos años hemos podido comprobar cómo las exposiciones estatales de arte preferencian los aspectos del número de visitantes sobre la calidad de los contenidos. Unos visitantes que, como toda masa alienada, prefiere -en palabras del mismo Benjamin- "vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden"¹³ y también de su mundo, pues, en palabras de Pierre Giraud, "Vivimos en una cultura de la imagen. el opio del pueblo es hoy la propaganda política, cultural, económica, cuya arma más eficaz y a la par más ensidiosa es la de persuadirnos (después de tantos siglos de aparente liberación) de que los signos son las cosas"¹⁴. En 1964 George Steiner escribe "Una nota acerca de Günter Grass"¹⁵, en ella expone su idea de una muerte del idioma alemán por el nazismo, algo que, según él, no pudo ser reconstruido más que parcialmente desde la postguerra, aunque muchos escritores y poetas lo intentaron¹⁶, entre ellos al que dedica el escrito. Igualmente los artistas alemanes se lanzaron a una labor de recuperación de la plástica perdida, si bien ellos lo tenían más fácil ya que la persecución artística del nazismo había sido realizada contra un arte que por sus formas anticlásicas había sido tildado como 'degenerado'. Así de la mano de Beuys y de sus colegas de la generación siguiente, Lüpertz, Kiefer e Immendorf principalmente. Pero son estos mismos artistas los que parecen asumir también una reconsideración de las potencialidades de libertad de su propio idioma y no renuncian a materializarlo; estos cuatro últimos artistas citados introducen escrituras en sus cuadros, Beuys desde su afán místico a la par que reivindicativo de una reforma social concluyente -la democracia directa-, Lüpertz expone pornográficamente la parafernalia simbólica más vergonzante de aquel nefando

¹²Discursos interrumpidos I. taurus. Madrid. 1989, p.38. Perteneció a La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

¹³Op. cit., p.56.

¹⁴Pierre Giraud; La semiologie. P.U.F., París. 1971. p.121 y 122. Obtenido de Emilio Lledó; Lenguaje e historia. Barcelona. 1978, p.36.

¹⁵Este corto ensayo, posteriormente, lo integrará en su importante libro Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. [1976]. Gedisa. México. 1990, p.151-159.

¹⁶Esta idea del magnicidio del idioma alemán por el nazismo es una constante en Steiner; en El milagro hueco, de 1959, afirma: "el idioma alemán no fue inocente de los horrores del nazismo. Que Hitler, Goebbels y Himmler hablaran alemán no fue mera casualidad. El nazismo vino a encontrar en el idioma alemán exactamente lo que necesitaba para articular su salvajismo. Hitler escuchaba en su lengua vernácula la histeria latente, la confusión y el trance hipnótico. [...] El idioma se convirtió en un bramido compasado por un millón de gargantas y botas implacables. Cualquier Hitler habría encontrado posos de veneno y analfabetismo moral en cualquier idioma. [...] (¿Como podría recuperar un significado sano la palabra spritzen después de haber significado para millones el 'chorrear' de la sangra judía que brota del lugar de las cuchilladas?)." (Este ensayo forma parte también del libro Lenguaje y silencio (Gedisa. México. 1990, p.138).

pasado, Kiefer escribe los nombres de los escenarios bélicos alemanes de la Segunda Guerra Mundial -aquellos lugares arrasados donde los alemanes perdieron la guerra en su propio suelo- o las frases del poeta judío Paul Celan, e Immendorff que entrecruza en su obra las ideas hostigadas en aquel oscuro período unidas al maoísmo que tan fuertemente caló en la juventud revolucionaria del 68.

Arrojando su mirada desde aspectos económicos, Barthes habla del relato-contrato y cita dos ejemplos literarios, el relato que prolonga la vida de *Las mil y una noches*, y el relato disertórico orgiástico de las narraciones de Sade; el relato se hace así -lo dice el mismo Barthes- un contrato: "no se cuenta para 'distraer', para 'instruir' o para satisfacer un cierto ejercicio antropológico de sentido; cuenta para obtener, intercambiando, y en este intercambio es el que figura el relato mismo: el relato es simultáneamente producto y producción, mercancía y comercio, apuesta y apostador"¹⁷. Kristeva analizando el pensamiento de Barthes sobre el lenguaje y en especial su obra *El sistema de la moda*, localiza en él la importante relación entre lenguaje y mercado social: "El representante mentalista, sea de estructura icónica (la imagen) o de estructura verbal (la palabra), resulta funcionalmente exigido por la socialización del trabajo: es, para Barthes, el mediador entre el proceso de trabajo y sus productos. El Trabajo retrocede para ceder la superficie al simulacro: el sentido (la moda) afirma una función, pero no una producción ('la corrección del signo no se hace pasar nunca por abiertamente normativa, sino simplemente funcional' [*Sistema de la moda*, 270], es un 'sustituto' del trabajo, su 'apariencia', en otras palabras, 'una actividad negativa'. 'El hacer de la Moda es en cierto modo abortado' (*Sistema de la moda*, 252)".

Volviendo sobre Beuys y el rastro social de su chamanismo diremos que el chamán (Beuys) es un individuo mediador entre el hombre y su entorno, revelando verdades místicas. "The true artist helps the world by revealing mystic truths" ha dicho Bruce Nauman en 1967 en su espiral plana de neón *Window or Wall Sign*. La frase de Nauman es atribuida por Kathy Halbreich¹⁸ como una respuesta del artista hacia una época en la que la mejor respuesta a los problemas sociales era simplemente verlos, constatarlos y quedarse en la insuficiencia de la pregunta por la solución.

Finalmente todas estas actitudes revolucionarias son asumidas en diferente modo y grado por el poder; como dice Barthes quien no cree por esta razón en un arte comprometido: "la cultura se transforma en un decorado de la política"¹⁹. Un ejemplo claro de esto son las razonables acusaciones de Immendorff a Beuys: Beuys -como hemos

¹⁷Barthes; *S/Z*. Siglo XXI. Madrid. 1980, p.73-74.

¹⁸Kathy Halbreich; "Vida social". Colaboración teórica, como co-comisaria, al catálogo de la exposición Bruce Nauman. M.N.C.A. "Reina Sofía". Madrid. 30 noviembre 1993 - 21 febrero 1994, p.73-74.

¹⁹Barthes; *Investigaciones retóricas I*. La antigua retórica. ayudamemoria. Eds. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1974, p.20.

referido- se había comprometido desde primera línea con cuestiones sociopolíticas muy concretas, como la democracia directa o el ecologismo, demostrada en arte al decir que todo hombre es un artista, pero, progresivamente, comienza a invocarse a sí mismo como chamán del arte, ser escogido; es entonces cuando Immendorff no puede contenerse y reclama a su maestro un cierto grado de congruencia, y lo hace através de sus obras, como *Beuysland*, en las que el genial artista es vapuleado, convertido en el rey de un campo de coles o de tomates (fig.338).



Fig.338. Immendorff. *Beuysland*. 1965

Cuestiones sociopolíticas. Cuestiones generales, regionales y particulares.

Nos referimos aquí a artistas que de manera determinante, desde las etapas iniciales de su procesualidad, observan la problemática social en la que se desenvuelven. Estos artistas emiten lo que J. Kristeva denominó como ideologema²⁰. La escritura se funcionaliza así como un acto doble; por un lado de expresión de lo personal (autor) y de integración social (de la comunidad lectora)²¹. Muntadas distingue operativamente entre trabajos generales y específicos; mientras que los primeros son preguntas universales, que atañen a todos los seres humanos -cuando menos a los habitantes del mundo desarrollado- y entre los que destaca temas como el poder y sus jerarquías, tanto políticos como económicos o religiosos, en los segundos se atiende preferentemente el lugar de exposición y que fuera de ese contexto tan delimitado carecerían de sentido.

Por otra parte, aún cuando detectamos una cierta degradación del lenguaje, sabemos que la salvación se encuentra en el mismo lenguaje pues, como afirma A. López Quintás²², "Sin el poder asombroso que posee el lenguaje para sugerir de golpe diversas realidades confluentes, no podríamos los hombres expresar esos momentos 'cruciales', que son los que fundan modos originarios de realidad y dan sentido al universo y a la vida humana". El verdadero lenguaje lucha contra el estereotipo, tanto contra su uso como contra ser usado como estereotipo²³. Sin embargo no podemos pasar por alto que en ciertas ocasiones su uso puede servir como antídoto contra el mismo. Barbara Kruger adopta conscientemente esta figura, sabiendo que proporciona al sujeto un síndrome de sumisión y servilismo, para concienciar al individuo de ser 'un Ser entre los Otros'²⁴.

²⁰Dice J. Kristeva en *El texto como novela* [1970] (Lumen. Barcelona. 1974; trad. de Jordi Llovet) que ideologema "(...) es aquella función intertextual que puede leerse 'materializada' a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales"; y añade: "El ideologema de un texto es el hogar en el que la racionalidad conocedora integra la transformación DE LOS ENUNCIADOS (a los que el texto es irreducible) en un TODO (el texto), así como las inserciones de esa totalidad en el texto histórico y social". Evidentemente la autora está refiriéndose al caso muy concreto de la novela, pero, al entenderla no como suma de partes significativas, sino como totalidad, una obra de arte también podría ser considerado como un ideologema. Ideologema es un concepto que ya existía, creado por Medvedev, pero en el que Kristeva introduce unas aportaciones determinantes que lo convierten en algo distinto y más rico conceptualmente. Julia Kristeva ha introducido una nueva división tipológica de los textos que supondría el relevo de la proporcionada por la retórica, todavía vigente en la actualidad, y basado en una unidad de relación entre los enunciados y la estructura histórico-social que la soporta. Nótese que nos estamos acercando muchísimo a la concepción de la obra como documento elevado a la categoría de monumento.

²¹El texto de la novela. p.197.

²²A. López Quintás; *Estética de la creatividad*. Juego. Arte. Literatura: Cátedra. Madrid. 1977, p.320

²³Barthes; *S/Z*. Op. cit., p.36. Propone, como única posibilidad de anulación, penetrar en el texto sin añadirle comillas, haciendo texto nuevo y no parodia: "esta es la función de la escritura: hacer irrisorio, anular el poder (la intimidación de un lenguaje sobre otro, disolver, apenas constituido, todo metalenguaje)"

²⁴En un catálogo sobre su obra, Craig Owens comenta que el estereotipo es un instrumentoto de poder y que Kruger lo retoma, por lo que tiene de cliché conceptual, porque todo el mundo ha tenido contacto experiencial con él, y porque proporciona, más que una disposición para la acción, la realización de un simple gesto. Y en orden a esa capacidad de otorgar conciencia de sí y de la otredad, comenta: "The

Cuestiones generales.

Los mensajes de Barbara Kruger (fig.339) se inscriben dentro de un orden que concierne al ser humano en su totalidad, por lo regular no repara en casos específicos. Con su poderosa capacidad para conjugar imagen y palabra hasta, aproximándose al sentido de los emblemas y empresas barrocas, formalizar un discurso ideológico que propugna otorgar al hombre una desconfianza protectora, reviste al ser humano de una positiva capa de escepticismo. Mensajes como "You are a captive audience", "You transform prowess into pose", "Your comfort is my silence", o "Your fictions become history" intentan hacer reflexionar sobre como la manipulación por el lenguaje -y también por las imágenes; por la escritura a fin de cuentas- está siempre presente cualquiera que sea el discurso que se sostenga.

Fig.339. Barbara Kruger. Endangered Species.

Fig.340. Juan Dávila. Utopía. 1986.



La búsqueda de un orden social perfectivo para que el hombre desarrolle sus capacidades no es la idea primordial de Ian Hamilton Finlay²⁵; casi podríamos decir que es

stereotype, in fact, confers on the individual the dream of a double postulation: dream of identity / dream of otherness (Kruger: 'You are not yourself'). Craig Owens; "The Medusa Effect or, The spectacular Ruse"; en We Won't play nature to your culture. Works by Barabara Kruger. I.C.A. (Institute of Contemporary Arts). Londres, y la Kunsthalle de Bassel. 1983. En otro catálogo, el realizado co motivo de la exposición de esta artista en el Castello di Rivoli, el texto crítico de Jean Baudrillard comenta también este aspecto y lo considera "exorcism on our society", "y como "quasiprimitive mask". J. Baudrillard; "Untitled". Exposición comisariada por Rudi Fusch, Johannes Gachnanag y Cristina Mundici. Eds. Castello di Rivoli. Piamonte. 1989.

²⁵En esto rompe con la tradición del jardín inglés del XIX desarrollado intelectualmente en el círculo de Lord Burlington y William Kent y en la práctica por el polifacético Lancelot "Capability" Brown; en su idea de jardín se hallaba implícita la correlatividad de políticas benéficas para sus ciudadanos y el respeto a la libertad, espontaneidad e irregularidad de los jardines. Como ejemplo de orden social autoritario y un consiguiente jardín geométrico, irrespetuoso con la libertad natural, se mencionaban los jardines de

todo lo contrario: "The present order is the disorder of future" decía Saint-Just en una cita excepcionalmente cara a este artista. Finlay está desengañado de cualquier proyecto comunitario, pues sabe que siempre habría individuos deseosos de poder -una máquina imparable y brutal que, en su abuso, no duda en camuflarse bajo una viscosa capa 'cultural' de la que también es propietario- y considera que la única arma disponible por el ciudadano para contrarrestar y responder al poder está en la dilatación de su inteligencia y conocimientos, permitiéndole, asimismo, desvelar el cúmulo de creencias culturales erróneas y manipuladas que afectan también al arte. Juan Dávila, por su parte, remite a la misma postura de Finlay pero desde una trágica ironía: dispone imágenes sangrantes del mundo actual sobre unas letras que conforman la palabra Utopía (fig.340).

De idéntico escepticismo por la actual vigencia de los valores revolucionarios de 1789 está contagiada la obra de Ulrich Horndash quien, tras una parafernalia de banderas, gallardetes y otros elementos textiles revolucionarios, son ocultadas palabras en tres dimensiones, fácilmente legibles, que refieren el aspecto oscuro de la misma: Farce [Farsa], Intrigue [Intrigas], etc. "What is revolution? -se pregunta, para inmediatamente responder²⁶- Revolution is a state of mind. World history is responsible for this uprising of consciousness. The tricolour is its historical and universal symbol" y añade, tras un grito de guerra, un comentario sobre la profundidad actual del arte: "Raise the Banner, sleepy heads! Art is just a trifle for the filthy rich, not the bricks and mortar of the republic". La ética generada por la revolución, al igual que la sostenida antiguamente por la religiosidad, parecen carecer de validez; así lo constata Trevor Fairbrother²⁷ cuando comenta la obra del artista norteamericano Mike Kelley: "After confronting the wisdom an anger of his art we might ask if law and order are more 'religiously' adhered to than our First Amendment rights; and ask if the 'self-evident' truths of the Declaration of Independence have more currency as patriotic logos than as legal guarantees of equality for all. Oh shit!". Emilio Lledó se suma a esa desconfianza en el lenguaje en la sociedad actual; como para el joven Törless nos parece que los signos revolucionarios han pasado para siempre²⁸. A esto acierta

Versalles; es por ello que quizá pudiera decirse que son las libertades asumidas por Inglaterra de la Revolución Francesa las que dan lugar a este jardín. De igual modo en la Alemania de Goethe esta idea de jardín naturalizado, con el medio apenas manipulado o manipulado de acuerdo a corregir una belleza demasiado humilde, es altamente elogiada, y así aparece en su obra *Las afinidades electivas*, donde los personajes invierten su tiempo en la creación de una muestra de ese maravilloso jardín instintivo.

²⁶En el comentario de su obra por la crítica Marja Bosma en el catálogo *Nachtregeles*.

²⁷Trevor Fairbrother; "Mike Fucking Kelley. Their Foot Shall Slide in Due Time (Deuteronomy XXXII:35)". *Parkett*, n°31, julio 1992, p.64-68.

²⁸Sí bien los amigos de Törless soñaban con alcanzar posiciones influyentes dentro de la sociedad, él no compartía sus ambiciones: "Para él los signos revolucionarios habían pasado para siempre". Lledó argumenta la pérdida de validez de las grandes palabras que sustentaban nuestra cultura debido a su utilización demagógica: "Ha entrado en crisis el lenguaje de las palabras vacías, como bondad, justicia, solidaridad; la utilización necesaria y pragmática de esos conceptos, en cuyo nombre se han cometido las vilezas mayores. Esa revisión supone la defensa de la creatividad. Hay que juzgar y repensar el lenguaje.

a dar J. Kristeva²⁹ una respuesta, pues rechaza los discursos inmóviles pues somos hijos del progreso, entrecruzamiento del sujeto con la historia (Barthes), y por ello nuestro discurso está limitado temporalmente.



Fig. 341. Jörg Immendorff. Auf zum 38. Parteitag: Cafe Deutschland. Gal. Michael Weiner. Colonia.



Fig. 342. Jörg Immendorff. Im Museum tuts nicht weh!. 1972.

No menos escéptico se muestra Jörg Immendorff (fig. 341 y 342) en los escritos que lucen sus obras. Sus primeras pinturas pertenecen a un extraño realismo underground que es enjuiciado comunmente como neo-expresionismo, y por ellas es acusado de otorgar más importancia a la agitación social que a los valores netamente estéticos; en ellas expone su maoísmo inconformista mediante una estética descuidada que recuerda a la pintura de mensaje claro del realismo socialista, a los murales 'de urgencia' revolucionarios de America Central y del Sur y los carteles murales de la China de Mao. En ellos, amplios espacios son reservados para colocar extensos textos dirigidos a las masas proletarias³⁰.

Prueba de ello es el socialismo como pensamiento de reorganización colectiva." (Emilio Lledó; El silencio de la escritura).

²⁹"Cómo hablar con la literatura". Artículo en el número monográfico de la revista temática El hombre y su mundo, n°16, p.75-118, dedicada a R. Barthes, dirigida por Oscar del Barco (Eds. Calden, Buenos Aires, 1974). En el mismo número aparecen artículos de R. Barthes y Thibaudau.

³⁰"These all enjoyed high repute with the left thanks to the quasi-comic forms they used, which combined word and picture and tented to perform the role of a quasi-proletarian vehicle of communication geared specifically to the masses. Immendorff remained influence by this for the rest of his life, and it led him to the emblematic signed-like stylistic elements of his work and the 'trivial', word-picture constructs of the painting to come". Peter Gorsen; "Immendorff here and now: an agitator of the self". Colaboración en el catálogo del Museo Boymans- van Beuningen de Rotterdam, y del Haags Gemeentemuseum de La Haya. 1992.

Pero, a pesar de haber llevado a cabo sus luchas reivindicativas juveniles en la Academia Lidl de la mano de Joseph Beuys, llega a refutar el pensamiento de éste acusándolo de incoherente, al trocar su ideología extremadamente democrática del "todo hombre es un artista" por la autocomplacencia en el éxito y el fomento de su aspecto de sacro icono viviente. Su crítica nace pronto: en 1965 pinta en su estilo pseudo-expresionista los ya mencionados retratos de Beuys, uno de ellos en una medalla dorada (Beuysland) y en el mismo año otro en el que coloca entre una cosecha de tomates con los colores de la bandera alemana (Fruchmann); en 1989 la repulsa dura todavía y, si Beuys había dicho que el silencio de Duchamp estaba sobrevalorado, Immendorff pinta *Treffen zu Ehren des dogmatischen Bildes. Das Reden von Beuys wird überbewertet* (Reunión en honor de la pintura dogmática. El discurso de Beuys está sobrevalorado). Ese cambio, ejemplificado en Beuys, parece repetirse demasiado cuando los jóvenes revolucionarios alcanzan la madurez y el poder. Todo ello impregna a su producción de una superficial alegría pero transida de melancolía y causticidad. La utilización de la ironía y la sátira están justificadas por la degradación que ha sufrido el contexto; muchos han respaldado así el uso de este lenguaje desgarrado, aquí lo documentamos con una reflexión realizada por Lamberto Pignotti³¹: "Cuando un pueblo se ve empujado a la pasividad por la perezosa marcha de la vida cotidiana, hasta el punto de olvidar toda aspiración elevada, un autor hace muy bien en representar este comportamiento en una caricatura grotesca y abstracta. De otra forma puede provocar una autocrítica general, y el método empleado por él estará ampliamente justificado" A mediados de la década de los setenta comienza a apartarse de la acción política, sustituyéndola por una fuerte dosis de sarcasmo, y ello se aprecia abiertamente en sus textos³², en los que se desprende ya totalmente de la evidencia ideológica, instalando en su lugar temas de su historia personal (*Cafe Deutschland*), (fig.341) siendo comparado por la crítica Pamela Kort con la labor realizada por Courbet al pintar su estudio y, en el catálogo de su exposición neoyorquina de 1992, compara la reflexión autobiográfica en esta obra última con la realizada por Sartre en su autobiografía *Las palabras* (1963), como una técnica de regeneración, de reforma correctiva de su pensamiento³³. Esta misma especialista

³¹ Lamberto Pignotti; *Nuevos signos*. Fernando Torres Ed. Valencia. 1974, p.27.

³² "The text is both an autobiography and documentation of Immendorff's aesthetic output through 1973. It gives written form to this struggle to find an appropriate artistic posture, a fight now delineated by his attempt to supplant 'singularity of production' and 'individual genius' with 'collective practice'. Pamela Kort; "I Wanted to Be an Artist (1971-1974)". Catálogo de su exposición en la galería Michael Werner de Nueva York, marzo-abril 1992.

³³ "(...) the necessity of reworking personal biography as a means of reshaping a private and collective present. Immendorff's stocktaking finally became a personal vindication and salvaging of his past, a process that eventually helped him construct the utopian realm of *Cafe Deutschland*." Y más adelante añade otra singular reflexión, en especial sobre su alternancia de tonos íntimos y didácticos a lo largo de su trayectoria: "Like the narrator of the modern novel, the artist discovers himself through the act of writing and use of intimate histories. The interrelation between painting and writing is not accidental; Immendorff has combined word and sign since the beginning of his career. The didactic tone of these works, however,

en la obra de Immendorf señala la inexistencia hasta casi la actualidad de un deseo artístico comunitario, algo que sería muy coherente con su colectivismo político y repara muy concretamente en la obra de Immendorff *Träume führen nicht zum Ziel* (Los sueños no conducen a la meta) mostrando un hombre solitario que recorre la calle por la noche y en la que escribe sobre el lienzo el siguiente texto (en alemán en el original): "Give active support to the forces working to eliminate exploitation and to built socialism -on the basis of a radical exposure of the capitalist system! If artistic work is to serve progress, its content must reflect this".

En 1993 John Boskowitz realiza una instalación contra el fascismo en la galería Rosamund Felsen de Los Angeles, en ella muestra un cartel de advertencia: **SHAVE YOUR HEAD MUSCLE DADDY**, y frente a él coloca cinco vitrinas repletas, pero en orden, de budas y biberones, denunciando el infantilismo y la pasividad a la que son reducidos los individuos con estas doctrinas.

Fig.343. John Boskowitz. *Rude Awakening*. 1993. Rosamund Felsen Gal. Los Angeles.



Joseph Beuys reclama la "democracia directa" desde finales de los sesenta, se trata de una alternativa novedosa y esperanzada a la "democracia parlamentaria"; si en ésta el individuo delega su capacidad de decisión en personas concretas, en representantes parlamentarios, en aquella el individuo decide directamente, sin ningún intermediario o representante, sobre los temas debatibles tanto a nivel local como estatal. Yoneji Masuda unos años más tarde escribe su obra *Computopía* en la que se declara partidario de esta original forma de gobierno. El libro trata en particular sobre la adopción por las sociedades

distinguishes them from his earlier experimentation with ambiguous slogans. Instead, the image and opening texts serve as chapter headings; the sentences below suggest the principles that organize the accounting."

desarrolladas de los nuevos medios informatizados (computerizados), emitiendo una opinión favorable a los mismos (en palabras de Eco, es un integrado) pero para ello observa la necesidad de realizar importantes cambios en la sociedad, y uno de ellos es la adopción de esta forma de gobierno que, en curiosa reciprocidad, su consolidación sería impulsada por las nuevas tecnologías de la información

Un arte que propugna su propia socialización, ajena a elitismos, es propuesta por múltiples artistas; aquí destacaremos la obra de Douglas Huebler, cuyas imágenes con textos carecen, aun por contra, de cualquier leve rasgo de dogmatismo, propugnando un arte independiente de lo especulativo.

La reivindicación feminista.

Un problema en trámite de solución que afecta a toda la humanidad pero más, directa y preferentemente, a la mitad de la misma es la discriminación de la mujer dentro de su respectiva sociedad. La denuncia de esta situación -y no solo la denuncia sino que frecuentemente se aportan soluciones- se manifiesta también en el arte. Jenny Holzer, Barbara Kruger, Rosemarie Trockel, Ketty La Rocca, etc. el hallazgo de una imagen apropiada, no ofensiva, de la mujer es la preocupación fundamental que guía el trabajo de Ketty La Rocca³⁴ entre 1964 y 1976, utilizando una mezcla de fotografías y radiografías, grafismos y palabras, se siente heredera de los trabajos de Meret Oppenheim. El chiste de Prince (fig.344) es vinculable a la idea freudiana del mismo³⁵, como instrumento revelador y sublimador de tabúes sociales, y esto se hace especialmente evidente en su etapa en la que trabaja con chistes periodísticos de los años cuarenta y cincuenta, previos a las revoluciones feministas, sexuales o políticas, y que hacen a Edmund White³⁶ denominar a su proceso como de recuperación arqueológica. Esa recuperación arqueológica es idéntica a la que se está llevando a cabo con la figura social de la mujer. Muchas de las obras de Frida Kahlo son una temprana especulación sobre el problema. Su complicada relación con su esposo Diego Ribera, pero mucho más objetivamente por abrir sus ojos ante la situación de las demás mujeres, se muestran explícitamente en obras como Unos cuantos piquetitos (fig.345), donde el poder 'creativo' de los celos producen situaciones como la descrita en la escena. Lorna Simpson añade al problema del feminismo el de la diferencia racial. Sus mujeres, siempre de color, aparecen frecuentemente de espaldas o con el rostro cubierto por la generalidad (figs.346 y 347) y les impulsa a la denuncia de la violencia sexual y a su conciencia personal y social en la toma de decisiones.

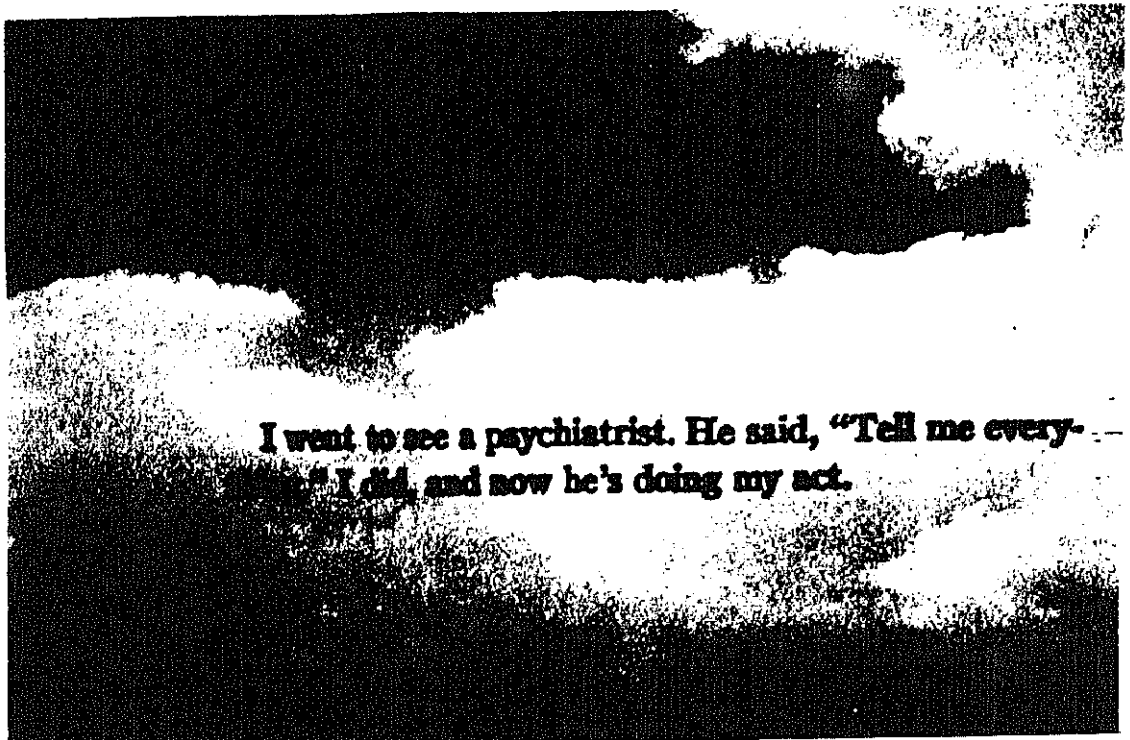
³⁴Esta artista, desgraciadamente desaparecida, fue objeto de una importante muestra retrospectiva en Génova -Centro de Arte Contemporáneo- en la primavera de 1992.

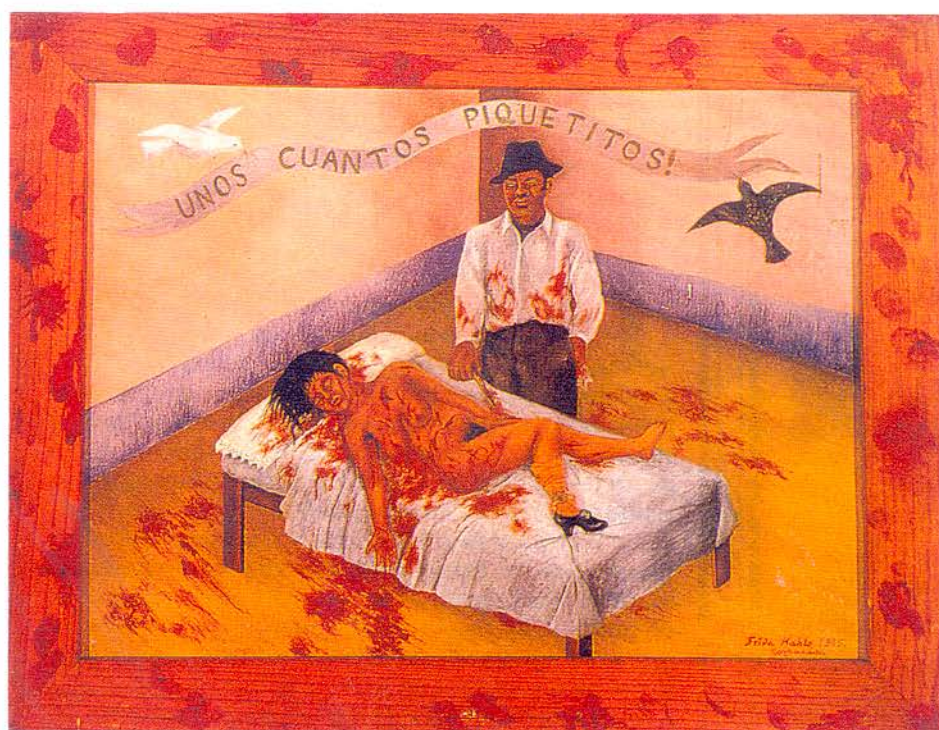
³⁵En esto coinciden John Miller ("Richard prince". Artscribe, nº71, septiembre-octubre 1988) y Jean-Yves Jouannais ("Richard Prince". Art Press, nº157, abril 1991, p.96-97)

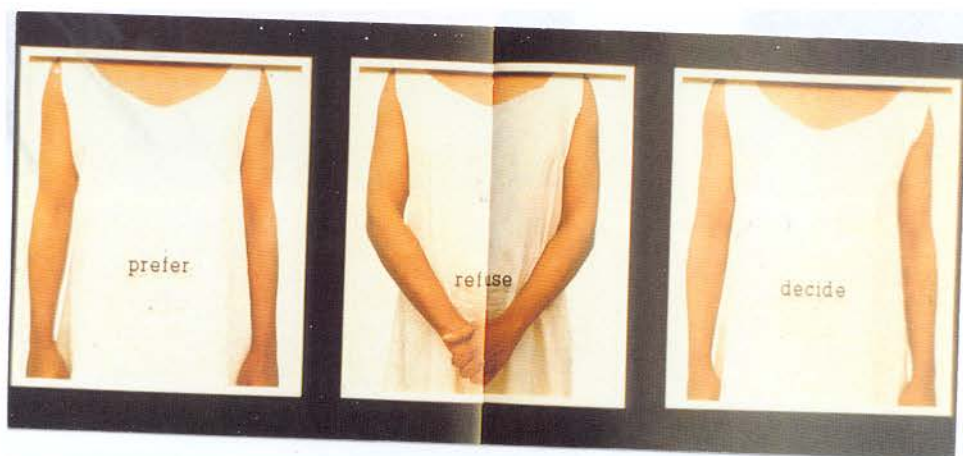
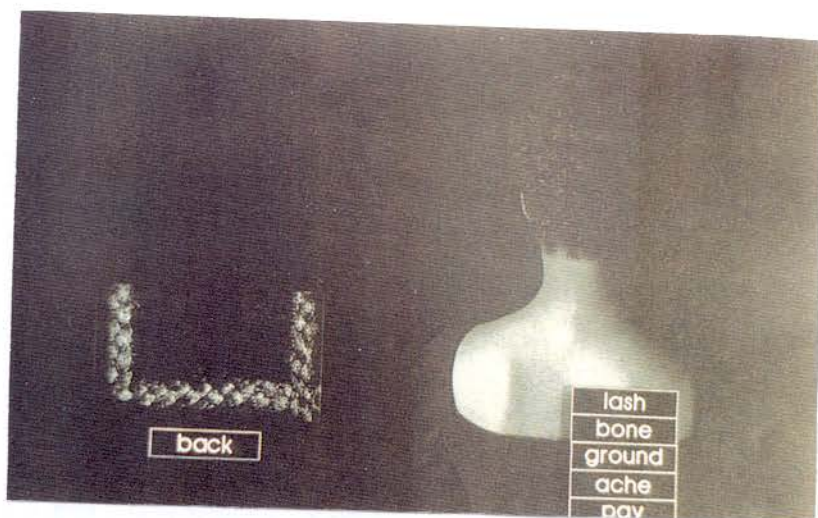
³⁶E. White; "Bad Jokes". Parkett, nº34, Zürich, diciembre 1992, p.74-81.

Fig.344. Richard Prince. Tell me everything. 1986
Fig.345. F. Kahlo. Unos cuantos piquetitos.
Fig.346. L. Simpson. Women Back.
Fig.347. L. Simpson. Outline. 1990. Col Miani Johson.

(IMAGENES EN PAGINAS SIGUIENTES)





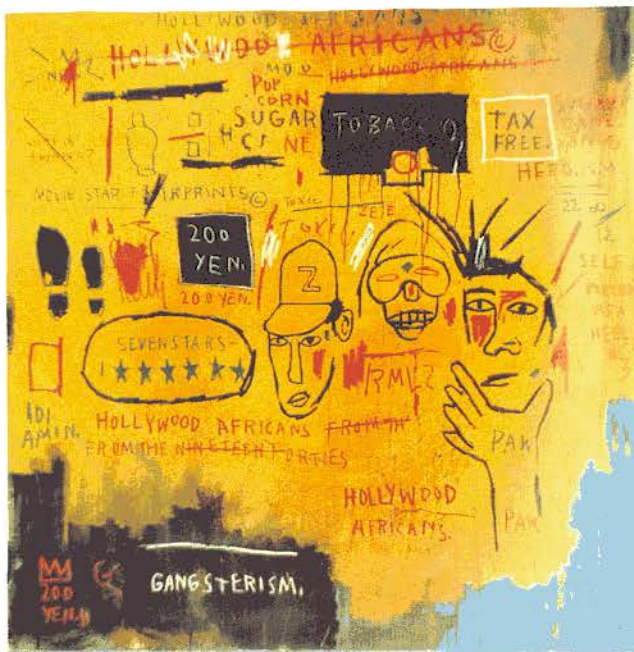


Contra el racismo.

El caos social se dirige contra el diferente. Es conocida, y ya referida aquí, la denuncia realizada por Basquiat (fig.348) del racismo existente en la sociedad norteamericana; pero no es un caso excepcional. Adrian Piper realiza una serie de obras con este tema pra costatar tanto hechos concretos como para proponer figuras que alegoricen dicha situación y decide en torno a 1985 dirigir una serie de cartas a individuos que se han declarado públicamente en favor del hecho diferencial (fig.349).

Fig.348. J.-L. Basquiat. Hollywood Africans.

Fig.349. Adrian Piper. My Calling Card #1. 1986.



El sida.

Posteriormente trataremos ciertas relaciones entre arte, escritura y medicina; pero lo que ahora se propone es otro problema. Cada época histórica parece tener su enfermedad o enfermedades características a las que el hombre teme, pero este temor se acentúa ante aquellos padecimientos que se transmiten por contagio. La enfermedad de este fin de siglo parece ser el sida (o V.I.H.). Las enfermedades trascienden el aspecto exclusivamente sanitario e inciden en las estructuras de la sociedad, en lo concerniente a lo político, lo legislativo y en lo económico.

En el año 1994 Allen Ruppersberg realiza su obra *Proof*, articulada mediante siete grandes paneles que muestran en el centro su número de orden circundado metódicamente por notas necrológicas procedentes de periódicos locales que el artista ha manipulado con tinta y grafito amén de hacerlo con una sutil ironía hacia lo inevitable, pues las orlas de las esquelas las ha convertido en ribetes de florecillas y mariposas. Pero lo que a primera vista es ironía se convierte en desgarró cuando comprobamos que existe un lazo de unión entre las víctimas: todos son adultos y poseen una edad menor de 50 años y han muerto de sida.

El artista de origen hispano David Cabrera, totalmente insertado en la sociedad norteamericana que lo acoge, realiza desde finales de los ochenta una profunda meditación sobre los cambios que el sida ha producido en su sociedad, y muy especialmente de los que van conformando nuevas formas de moral, destacando la facción conservadora y represora que cunde entre capas sociales muy determinadas. Luk Lambrecht analiza con detenimiento su obra, en especial la mostrada en la galería Bruges la Morte (Brujas, Bélgica, 1989)³⁷ y, tras señalar la cuidada exposición de los mensajes, "nunca panfletarios" ni anecdóticos, apunta que será escasamente trascendente para la sociedad belga, pero ello no desmerece su calidad artística. Su serie *Nudes* ofrece imágenes realizadas con gouache en las que deja patente con el siguiente texto lo que une a las personas descritas: "People with AIDS". Pero Cabrera no es un artista monotemático, aunque si permanece dentro de los cauces de compromiso con lo social, en otra serie *Bench*, los bancos atienden a su común función dentro del mobiliario urbano, la de descanso, pero añade otra que, desdichadamente, se prodiga últimamente en nuestras ciudades, la de ser refugio de las gentes sin hogar; en sus *Five Pink Paintings* muestra la dramática ejecución de un indígena americano por un guerrero español y con el texto en castellano: "Y entonces ellos le cortaron la cabeza".

Pero quizá la obra que alcanzó mayor popularidad, efectividad, fue la revisión que un equipo de diseño artístico realizó sobre la famosa obra reivindicativa del amor libre de Robert Indiana Love (fig.350), permaneciendo la estructura y forma tipográfica de las letras

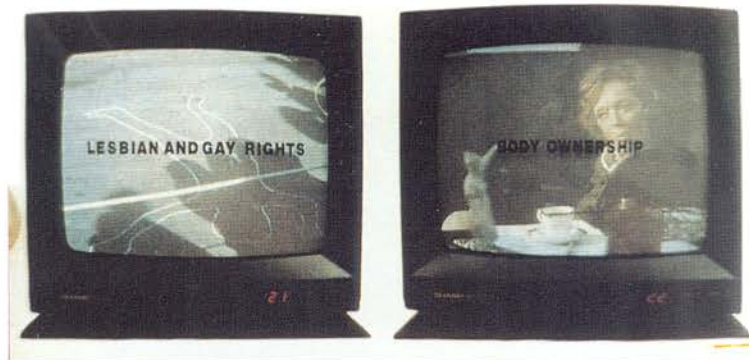
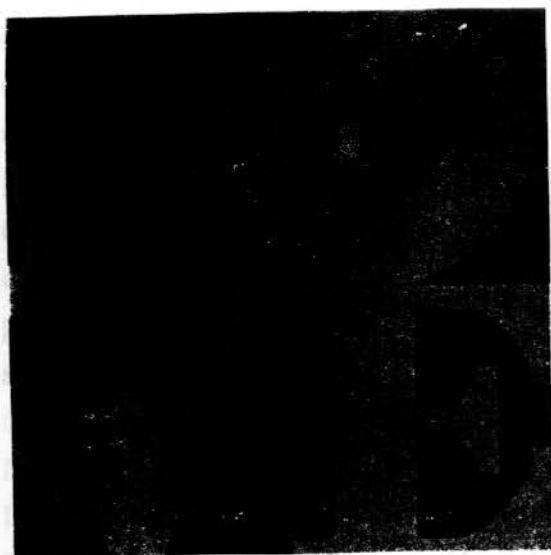
³⁷La crítica de Luk Lambrecht que comentamos apareció en la revista *Flash Art*, nº155, noviembre-diciembre 1990, p.165-166.

cambió el Love por Riot (fig.351). Sin embargo, la reivindicación sexual sigue existiendo y así Gretchen Bender, realizadora de videoarte propugna los derechos del propio cuerpo y de los homosexuales (fig.352).

Fig.350. Robert Indiana. El amor alemán. 196.

Fig.351. Grupo de Diseño. Riot.

Fig.352. Gretchen Bender. Aggresive Witness - Active Participant. 1990.



Cuestiones regionales.

Pasamos ahora a tratar problemas de amplio espectro pero particularizados en el ámbito de la política concreta, y no, como en el punto anterior, en reivindicaciones comunes a todos los seres humanos. Los últimos cambios en la geografía política internacional no han dejado impasibles a muchos artistas, haciendo de estos hechos motivos de reflexión desde

sus propios procesos creativos. El problema del Tercer Mundo que cada vez mas parece irresoluble, la caída de los regímenes comunistas en el mundo occidental, la exacerbada escalada imperialista de ciertas líneas duras en los países islámicos, los problemas ecológicos generados por décadas de un desarrollismo usurero que no ha reparado en el medio natural, parecen ser, entre otros, los problemas acuciantes en los últimos diez años.

La unidad europea es una fuente de atención de Leonel Moura. Su observación atañe, indiscriminadamente a todo lo que el fenómeno conlleva, pero hace especial hincapié en el campo de la cultura. Negando cualquier atribución de su obra al movimiento conceptual pone al mismo tiempo en juego dos importantes nudos; uno, que pudiéramos denominar extra-artístico -si es que hay algo que pueda ser calificado de este modo-, es la idea de Europa, y otro, una reflexión sobre lo más básico de la pintura, el color, desde el pensamiento de uno de los más señeros filósofos de nuestro siglo, Ludwig Wittgenstein (Observaciones sobre los colores). Utiliza para ello tres elementos principales: fotografías de los personajes más representativos de la cultura de las naciones europeas, el color -plenamente wittgensteiniano- y la escritura -principalmente una sólo palabra plena de significados connotados-. En su serie Europa, realizada en torno a 1977, utiliza como base una fotografía de Los embajadores de Holbein, pero también el rostro de Hegel y el de Maquiavelo, pero también un busto de Medusa, el monstruo de mil cabezas. En series como Portugal se centró en una figura tan representativa como la cantante de fado Amalia Rodrigues y el nombre de su nación sobre su boca, como cantar visible. Alta cultura y cultura popular -Moura no hace distinciones- se emulsionan. cualquier atribución de su obra al movimiento conceptual pero al mismo tiempo pone en juego dos importantes nudos; uno, que pudiéramos denominar extra-artístico -si es que hay algo que pueda ser calificado de este modo-, es la idea de Europa, y otro, una reflexión sobre lo más básico de la pintura, el color, desde el pensamiento de uno de los más señeros filósofos de nuestro siglo, Ludwig Wittgenstein (Observaciones sobre los colores). Utiliza para ello tres elementos principales: fotografías de los personajes más representativos de la cultura de las naciones europeas, el color -plenamente wittgensteiniano- y la escritura -principalmente una sólo palabra plena de significados connotados-. En su serie Europa, realizada en torno a 1977, utiliza como base una fotografía de Los embajadores de Holbein, pero también el rostro de Hegel y el de Maquiavelo, pero también un busto de Medusa. En series como Portugal se centró en una figura tan representativa como la cantante de fado Amalia Rodrigues y el nombre de su nación sobre su boca, como cantar visible. Alta cultura y cultura popular -Moura no hace distinciones- se emulsionan.

El Tercer Mundo ha sido frecuente lugar de reflexión solidaria del arte. La obra del chileno Alfredo Jaar está penetrada por el compromiso hacia estas zonas desamparadas; en 1986 realiza una obra para la estación neoyorquina de Spring Street titulada Rushes (Juega

con el doble significado de 'prisa', las prisas del usuario del metro, y 'demanda repentina', entendida desde el medio económico y bursátil); en ella ha sustituido la estética comercial del metropolitano por la suya propia, exponiendo fotografías de los esclavizados mineros de Serra Pelada (Brasil) al lado de carteles con las cotizaciones del oro en los mercados bursátiles internacionales: WORLD GOLD FRANKFORT: \$426.68 UP: \$6.08 ó WORLD GOLD LONDON: \$426.80 UP: \$1.80. El intercambio de lo publicitario de las estaciones de metro por la denuncia social debe ser considerado. En toda su obra realiza además una crítica social hacia el comercio del arte: la fotografía es considerada dentro del mercado artístico como obra menor, múltiple y de pequeño formato: Jaar desbarata esto al proporcionar justo lo contrario. Pero quedarnos aquí sería decir poco: Jaar sabe acertar de pleno en la elección de los motivos que expone: niños desnutridos expuestos fragmentariamente, sus débiles piernas, sus harapientos cuerpos, ... En *El amanecer del oro* (1986) muestra que en Brasil la esclavitud está legislativamente derogada con grandes palabras e institucionalmente consentida y disimulada como obra social: el gobierno proporciona terrenos a los mineros excedentes tras la reconversión de la minería, al minero se le convierte supuestamente en pequeño propietario y se le proporciona la ilusión de la fortuna -falsa ilusión, falsa fortuna-: la labor está hecha, hasta la tecnología es innecesaria: innumerables obreros con la convicción de su pronta riqueza conectada las veinticuatro horas del día la suplen. Esta parece ser una estrategia económica institucional frecuente, y no tan sólo en el Tercer Mundo.

La transformación económica y, posteriormente, geográfica -nacionalismos- de la antigua U.R.S.S. tuvo y sigue teniendo importantes consecuencias en el equilibrio político mundial, entre las que merecen ser destacados hechos como la reunificación de Alemania, la desaparición de la estructura de bloque de los países satélites de Moscú y la consiguiente caída de sus dirigentes -por lo regular evolucionando hacia formas en apariencia democráticas, aunque también han generado importantes brotes de violencia nacionalista (antigua Yugoslavia, Chechenia, ...). Ilya Kabakov muestra en la galería Ronald Feldman la reproducción del ambiente sórdido, oscuro y asfixiante de dos apartamentos comunales, uno de ellos documentando su aspecto anterior a la caída del régimen comunista y otra que mostrar su restructuración tras la reforma política de 1991; ambas desacen cualquier visión utópica de aquella nación anterior o posterior. La exposición se acompaña con textos que narran la historia de los individuos que allí vivieron y viven, pero en un tono absurdo que extrema la sensación de que los cambios en el medio del ciudadano de a pie no han tenido lugar³⁸. Dice Kabakov en el texto de su segunda habitación, la cocina postrevolucionaria:

³⁸"(...) the catastrophic shortage of apartments in the postrevolutionary period, which rendered avantgardist architectural dreams a nightmare of communal living". Margarita Tupitsyn; "Ilya Kavakov.

"Puedo escuchar las voces de la gente que siempre vivió aquí, como están reclinados sobre sus estufas preparando sus comidas: las riñas, los insultos y el momento en el que vuelven a reconciliarse"³⁹.

Su compatriota Erik Bulatov denuncia el supuesto cambio realizado en la antigua Unión Soviética conocido como Perestroika al verlo como un proceso continuista, un lavado de cara, y no una revolución interna que asegurase la calidad de vida de los ciudadanos. Es un ejemplo más de la "jerga de la autenticidad" benjaminiana o de la "gramática colonialista" de Barthes. La materialización de su postura la lleva a cabo en un gran mural al estilo de los de la etapa comunista (fig.353). La mano que lleva la T central de la palabra Perestroika bien pudiera ser la mano del proletario ideal portando el martillo simbólico del antiguo sistema. Los sistemas a los ojos de los ciudadanos pueden cambiar pero la estructura permanece.

Fig.353. Erik Bulatov, Perestroika.



La caída del muro de Berlín y el periclitar de la antigua Unión Soviética hizo pensar en la idea de una Paz Mundial, lo que desde el pensamiento político contemporáneo se dio en llamar "el fin de la historia". Alexandre Kojève había ya aventurado ese fin de la historia proclamado por Fukuyama a mediados de los años ochenta; ambos consideraron una reestructuración del orden mundial en el que las naciones perdían sus límites -geográficos, legislativos, económicos, etc.- en favor de un gran Estado global, en el que el ser humano sería respaldado por unos derechos igualitarios. El primer pensador citado propuso un cambio fundamental en el ordenamiento de la historia; ya no sería desde el pasado, por el presente y hacia el futuro, sino que desde una visión puesta en el futuro, se interpretaría el pasado para construir el presente⁴⁰.

The Simulation of a Soviet Communal Apartment in Soho". Flash Art, n°142, octubre 1988, p.117-118.

³⁹ Margarita Tupitsyn, op. cit., la traducción es mía.

⁴⁰ Como ampliación de estas ideas está el artículo de Andrés Ortega "Historia y fin de Alexandre Kojève". El País; martes 9 de junio de 1992, p.12.

La obra Ciudadanos de Sarajevo del artista de la antigua Yugoslavia Braco Dimitrijevic, expuesta en la Bienal de Venecia de 1993, es una declaración formal por la restauración de la paz y el despliegue real de las libertades individuales, al tiempo que desmantela las fanáticas ideologías étnicas al proponer la inserción de Sarajevo y con ella no solo Bosnia sino todas las nuevas naciones en conflicto tras la fragmentación yugoslava. En el mismo ámbito podemos encuadrar la obra de su compatriota Antonio Gallego⁴¹ quien, desde 1992, utilizando como soporte los indicadores de autopistas informativos de las distancias o las entradas a determinadas ciudades europeas ha sustituido los nombres originales de dichas poblaciones por el de Sarajevo en el mismo tipo de letra del original. Si, en un principio, la motivación había sido exponer el ejemplo de tolerancia social entre las diferentes comunidades culturales que cohabitaban en la ciudad Yugoslava, tras el inicio de las hostilidades en la región, manteniendo el mismo proceso artístico, el mismo significante, su significado ha pasado a ser el contrario: reconocer el crisol de culturas, más o menos evidentes, existente en Europa, contemplar la engañosa estabilidad en que se encuentran y denunciar la fragilidad de las situaciones de tolerancia.

Continuando con el mismo conflicto trataremos la personalidad de Jusuf Hadzifejzovic, un hombre atormentado que desde el día del inicio de los primeros choques armados en la ciudad de Sarajevo, el 6 de abril de 1992, ha abandonado sobrecogido su hogar y no ha regresado. Sus obras son jaulas con animales, retazos de uniformes militares, una casa infantil realizada con latas, procedentes de múltiples recipientes, elevada en un pedestal. Da a sus nombres el título genérico de Depot -a un tiempo lugar de deposito y acción de trasladar- al que añade el nombre de una ciudad y el número de días transcurridos desde el inicio de las hostilidades (Sarajevo's 403 War day - Antwerp Depot).

"En esta época -dice Les Levine al crítico Barry Schwabsky⁴²- en la que todo el mundo piensa en matar a Gadafi, y cosas por el estilo, es importante poder pensar que cualquiera es igual que nosotros, tan valioso como nos imaginamos que somos todos, y que es la continuación de lo que pudimos ser y seremos". Era 1987 y el enemigo parecía ser el general libio, posteriormente hemos conocido otros seres peligrosos a los que parecía necesario eliminar. Levine pretende destruir aquel dicho griego que consideraba como primer deber del ciudadano el matar a quien pretendiese elevarse como tirano de su sociedad; el remedio propuesto por Levine -todo lo utópico que se quiera- es concienciar al ciudadano para que no desee ser tirano. Al ser humano de Levine le corresponde superar la

⁴¹El nombre y apellido de este artista de los Balcanes parece delatar un origen español; nada sabemos de su biografía más que lo aportado por Dunja Blazevic en su artículo "Destruction of the Image. Image of Destruction", publicado en Art Press, nº192, junio 1994, p.46-50. En este documento se constata concretamente una acción de esta artista realizada en las afueras de París en enero de 1993.

⁴²Barry Schwabsky; "Dios en el paredón. Una conversación con Les Levine". Los Cuadernos del Norte, año VIII, nº13, mayo-junio 1987, Oviedo. Trad. de Beatriz Capón.

categoría de ciudadano para convertirse en político y jefe de empresa, en una adaptación a las necesidades de la sociedad⁴³. Esta propuesta la estaba desarrollando en 1987 bajo el título "Todos los niños han sido padres en una vida anterior"; en ella pensaba colocar árboles genealógicos mediante fotografías para hacerle recordar al padre que un día fue niño, y provocar asimismo una tensión de sentido contrario.

Pero no todos piensan como Levine. La violencia verbal también puede apreciarse en muchas obras de arte. Walther J. Ong se acerca a estudiar la adversitividad del lenguaje, su aspecto combativo, y ve, con Roger Abrahams, ese carácter en los proverbios y adivinanzas, los cuales, además de "almacenar, recuperar y hacer avanzar el conocimiento" poseen una función de "controversia verbal, en los intentos por superar lo que ha dicho el otro y dejar al otro por debajo"; asimismo Abrahams ha estudiado este fenómeno en las comunidades negras primitivas y muy especialmente en sus "hombre de palabras", quienes muestran y demuestran en sus combates orales su potencia masculina⁴⁴. A tal respecto recordemos el debate Immendorf-Beuys que citamos unas páginas atrás.

Cuestiones particulares.

Con el título pretendemos referirnos a ese cuerpo de noticias que suele salir en las páginas de sucesos de los periódicos o en las páginas provinciales. Se trata de asuntos de trascendencia local pero en los que puede ser contemplados los vicios y virtudes de la época. Coincidimos en los que creen que el análisis del lenguaje utilizado, por individuos o grupos, puede proporcionar importantísimos datos ocultos sobre su ideología; así, Giacomo Marramao asegura: "según como uno habla, se deduce cuál es su inclinación cultural y política", y añade un caso muy concreto, el del auge de los fascismos en la década de los treinta y su posterior desenlace: "Se hubiesen podido ambos [fascismo y nazismo] con la progresiva corrupción y barbarización del lenguaje precisamente en la polémica política"⁴⁵.

Hans Haacke realiza denuncias de hechos puntuales que regularmente pasan desapercibidos para la opinión pública. En 1971 realiza un notable trabajo indagatorio sobre la inmobiliaria neoyorkina Shapolsky, poniendo en descubierto la acusada disparidad entre los precios de compra de inmuebles y los de su posterior venta. Los resultados son expuestos en el museo Guggenheim sin juicios ni comentarios, tan sólo como información rigurosa, bien documentada. Los resultados no se hacen esperar: una querrela por difamación interpuesta por la inmobiliaria, acusaciones de antisemitismo (el grupo familiar

⁴³Loïc Malle; Avant-propos. Colaboración para el catálogo Les Levine: Oeuvres 1988-1989. Galería Montaigne, París, 3 febrero - 28 marzo 1990.

⁴⁴Véase a este respecto el libro de Walther J. Ong, La lucha por la vida: contestación, sexualidad y conciencia. Aguilar. Madrid, 1982. Versión castellana de Juan Novella Domingo.

⁴⁵Ambas citas proceden de la entrevista concedida por este escritor a Juan Arias y publicada en El País, 1 agosto 1992, suplemento cultural Babelia, nº42.

propietario de la inmobiliaria es de origen judío), ... Haacke confiesa su deseo de obtener un arte socialmente útil, que no sea, exclusivamente, una proposición metafísica⁴⁶. Para la VIII Documenta de Kassel utiliza como objeto de reflexión las relaciones comerciales que con el, por entonces, régimen racista sudafricano mantienen el Deutsche Bank y su compañía estrella Mercedes-Benz; a todo ello ha de unirse que ambas entidades realizan una labor de mecenazgo -no tan meritoria como pudiera parecer a simple vista- del arte alemán (fig.358)⁴⁷. En otros trabajos ha investigado otras compañías como la chocolatera Regent International (El maestro chocolatero, 1981), la automovilística Leyland Vehicles (A Breed Apart, 1978), la de diseño Saatchi & Saatchi, que posee además una prestigiosa colección de arte (The Saatchi Collection, 1988), o sobre personas muy determinadas, como el estudio realizado sobre David Rockefeller que simultanea su cargo directivo en el Chase Manhattan Bank Corp. con el cargo de vicerrector del M.O.M.A. de Nueva York (On Social Grease, 1971). A la vista de las apreciaciones de Haacke nos parecen muy lejanos ya los tiempos en los que se depositaban las esperanzas en la producción industrial de la sociedad, como era el caso del conde de Saint-Simon quien a principios del siglo XIX sufre valerosamente un proceso por la publicación de *La Parole*, obra en la que afirmaba que la pérdida del sector empresarial supondría un quebranto social mayor que la desaparición de sus dirigentes políticos y religiosos.

⁴⁶"Ces informations me permettent d'aucrer mon oeuvre dans le monde situé à l'extérieur du monde de l'art, souvent sectaire et amoureuse des mythes. Mais tout dépend bien sûr du type d'informations présentées, des circonstances, de la forme qu'on leur donne". Declaración de Hans Haacke aportada por Philippe Evans-Clark en "Hans Haacke; l'art, le sens et l'ideologie". Art Press, nº136, mayo 1989, p.22-27. Pero al mismo tiempo rechaza la politización del arte, su complicidad con ideologías concretas, aun a sabiendas de la imposibilidad de desgajar cualquier producción cultural del medio político en el que es creado, y así también el arte: "Mais une idée sous-entend toutes ces discussions sur l'art, qui ne fait pas explicitement référence au monde de la politique quotidienne: à savoir que l'art ne serait pas politique, qu'il ne viendrait pas d'un être politique, et qu'il n'aurait ainsi aucune conséquence politique c'est une duperie! Une oeuvre néo-expressioniste comme une oeuvre minimaliste, de même que le discours et les intérêts économiques qui les accompagnent, tout cela nourrit et est informé par notre climat socio-politique.". Sobre la relación entre arte y economía preferimos pensar con Lluís Álvarez, en su libro *La estética del rey midas. Arte, sociedad y poder*. (Península. Barcelona, 1992, p.26) que existe una vinculación muy directa del arte con el mercado, así como que el arte posee "su propia lógica" que permite ser observado desvinculado de otros referentes no estéticos aun cuando estos coexistan en él: "el arte no se come directamente, preender consumir el arte como un bien económico es contradictorio con la esencia que nuestro lenguaje le ha concedido. Toda teoría, por tanto, tendente a repensar la función económica del arte -incluido el reconocimiento necesario de que todo arte posee valor de cambio-, alcanza su límite en el hecho de que los objetos artísticos son más bien un supermecanismo con su propia lógica (como explicó genialmente Wittgenstein) y no sólo, aunque no se excluye, un bien económico, o como se dice en la jerga de las revistas populares, un artículo de consumo'."

⁴⁷"Les amateurs et les professionnels de l'art contemporain connaissent les incursions spectaculaires de ces deux entreprises ont effectuées sur la scène de l'art contemporain, en bâtissant des collections, en passant des commanders à des artistes, en organisant des expositions, en publiant des livres d'art, etc." pero al mismo tiempo no pueden permanecer cobijados a la sombra de entidades que realizan un deplorable doble juego. Algunos artistas se desentienden del asunto pero otros, como Walther Dahn, denuncian la ruindad revelada y actúan para que sus obras no entren a formar parte de sus colecciones o sujetas a sus subvenciones. Estos datos han sido obtenidos de Philippe Evans-Clark; "Hans Haacke; l'art, le sens et l'ideologie", documentado en cita precedente.

El artista zaireño Cheri Samba (fig.354 y 355), descubierto para el arte occidental a través de la exposición Los Magos de la Tierra realiza una profunda denuncia de los problemas sociales más candentes de su país (crecimiento desmesurado del SIDA, choques culturales, diferencia sexual, pobreza, gobiernos estancados en su propia burocracia, ...⁴⁸), pero nunca desde el resentimiento, sino que conjugando un excelente sentido del humor y una gran experiencia sobre los mismos. Cheri Samba ofrece, en los bocadillos de sus imágenes-viñeta, abigarrados textos en francés, la lengua colonizadora de su patria, y lingala, la lengua de su etnia. Estos textos por lo regular sitúan al espectador en el contexto en el que la escena se desarrolla; mientras que en los bocadillos, cuando menos el lenguaje del protagonista, del zaireño de a pie, es el lingala exclusivamente. En su obra *Ba Jeunes n°3* (1989) la acción se desarrolla en el exterior de una escuela mixta rural; provocativas alumnas saltan a la comba con minifalda, un alumno trata de levantársela a una de ellas. Un profesor barbudo -esta figura, el profesor Belge, suele utilizarla Samba con asiduidad- observa detrás de un matorral; mientras la profesora Libumu -según el rótulo que luce a la espalda de su camiseta roja-, en evidente estado de gestación obderva la totalidad de la escena y piensa: "Ela ... ela ... ela!!!! Kel spektakle? Kel cul? Kel kwisse? Je voi deja ke je ne feré pa long tems dan 7 ekole. Nakomema ngambo ya pamba"⁴⁹. En *Kinshasa le jour d'une petite pluie* (1989) aparece la profesora Libumu y el profesor Belge con el agua hasta las rodillas por una colosal riada, la "petite pluie" del título, en medio de la Avenue Gambela, según reza el cartel de una edificación. La profesora piensa en una canoa la ver como en un lugar de mayor profundidad un hombre cruza sobre sus hombros a una mujer, mientras al lado un pobre cruza mediante el mismo sistema a un rico con traje azul al que además sostiene sus zapatos bancos. El profesor Belge dice: "Le gouvernement doit songer a normaliser la situation ..." Y la profesora Libumu responde: "Oui, il doi refere tou le kanivo ki son bouché. Sinon dan kelke zané nou riskon de traversé le rue avec de pirogue"⁵⁰.

Fig. 354. Cheri Samba. *Libération spectaculaire de Nelson Mandela*. 1990.

Fig.355. Cheri Samba. *Con férence Nationale*. 1991.

(PAGINA SIGUIENTE)

⁴⁸ Al no conocer la totalidad de la obra de este artista, la descripción de su temática ha sido recogida en Jan Avgikos; "Cheri Samba; Images That color The Whole Ethnic Question". *Flash Art*, n°154, octubre 1990, p.150.

⁴⁹ El texto ha sido recogido directamente de la reproducción que de este cuadro aparece en el artículo de R. Vidali y G. G. (?) en *Juliet Art Magazine*, Trieste, n°51, febrero 1991, p.44.

⁵⁰ Aquí el texto ha sido obtenido de una ilustración suelta en el n°53 de la revista *Juliet Art Magazine* (1991, p.45). Más o menos la traducción del diálogo sería:

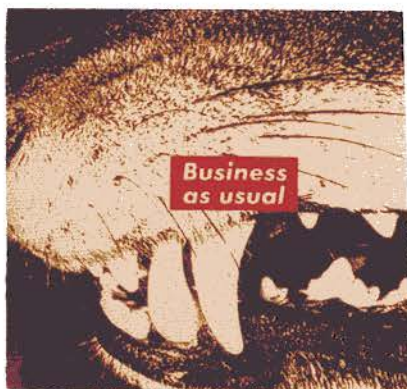
P. Belge: -El gobierno debería pensar [soñar] en normalizar la situación ...

P. Libumu: - Si, debería acelerar todos los sumideros que están tapados. Sino nuevo riesgo de cruzar la calle con piragua



El uso de consignas por Barbara Kruger (fig.356) o Jenny Holzer no suponen tanto la sugerencia al espectador de una imagen concreta, sino la construcción de posicionamientos sociales muy concretos. Por contra Karen Carson, en sus carteles de vinilo en estilo Las Vegas creados desde finales de los ochenta, reprueba la densidad sociopolítica de B. Kruger y J. Holzer y muy especialmente el haber renunciado al cinismo y la ironía, aspectos que ella entenderá como centrales en el conjunto de su obra. Pero su respuesta plástica no debemos vincularla a la línea reaccionaria emergente en los últimos años en la cultura norteamericana anglosajona; su meditación sobre nuevas formulaciones de figuras tradicionales como la familia, el estado o la muerte así lo demuestran.

Fig.356. B. Kruger. Business as usual.



O las imágenes de Kem Lum, cuya potencia social viene determinada por la emisión de unos restos, casi arqueológicos, sobre los que fácilmente puede ser reconstruida la esfera de realidad concreta, merced a la conjunción de mínimos textuales e iconográficos (el nombre del sujeto sobre el que se reflexiona y un eficaz texto situacional de apenas dos o tres palabras se muestran al lado de una fotografía familiar, sin más pretensiones que la de registro de un ser querido). "All these works -dice el artista⁵¹- relate back to the family unit, the nuclear family, and how that works in conjunction with the very economic and political structure of a society"; pero a pesar de esta recurrencia a aspectos sociales, lo político e ideológico es secundario, pues, como advierte Joshua Decter⁵², no hace una política persuasiva sino que detalla aspectos sociales de baja cota, pero tan evidentes cuya aceptación no requiere más que un mínimo de sensibilidad social. Todo artista que se introduce en el medio social pretende su regeneración. Otros casos evidentes pueden ser los de Art & Language, quienes dejan a un lado, en cierto momento, su reflexión metalingüística para detenerse en la configuración que del lenguaje hace la sociedad (fig.357), o Hans Haacke quien en la ya citada serie sobre Mercedes Benz, coloca un texto sobre una torre de una de sus factorías que irónicamente observa que el arte (Mercedes Benz; el arte automovilístico) alberga al arte (plástico) (fig.358). Este mismo autor reescribe un discurso del político bávaro Franz Joseph Strauss para hacer evidente al público su ideología ultraconservadora (fig.359).

(IMAGENES EN PAGINA SIGUIENTE)

Fig.357. Art & Language. Hostage XXVII. 1990.

Fig.358. H. Haacke. Instalación en la Postdammerplatz. "Der Endlichkeit der Freiheit". 1990.

Fig.359. H. Haacke. Aus Liebe zu Deutschland. 1976.

⁵¹En la entrevista que le realizó Jérôme Sans, publicada en Flash Art, n°140, mayo-junio 1988, p.92-93.

⁵²Joshua Decter; Referencia a su exposición en la galería Andrea Rosen de Nueva York. Artforum, abril 1993, vol.XXXI, n°8.

There might be a picture of a place where a certain confusion is systematically suppressed; a place where a minor pragmatic violence is sustained by a trivial mechanism of fear. It is a place where Humpty Dumpty has the power of small

factitiousness, an unimportant enemy of public safety. For some reason it is an important place of celebration and display. It is also a place where inundation is ruled out by protocol.



ABER DIE VIELEN NÜCHTERNEN FRAGEN
DER LANDESPOLITIK, ALSO DER STRUKTURPOLITIK,
DER REGIONALPOLITIK USW.,
WO MAN VIEL SACHKUNDE BRAUCHT,
ALL DAS MACHT NICHT DIE WAHLERGEBNISSE
VON MORGEN AUS,
SONDERN DIE EMOTIONALISIERUNG DER BEVÖLKERUNG
UND ZWAR DIE FURCHT, DIE ANGST
UND DAS DÜSTERE ZUKUNFTSBILD
SOWOHL INNENPOLITISCHER WIE AUSSENPOLITISCHER ART
FRANZ JOSEF STRAUSS

La misma crítica a la sociedad industrial, 'sinecdoticamente' reseñada por sus logotipos comerciales la realiza Dokoupil en una obra denominada *Corporations & Products*, expuesta en 1988 en la galería Paul Maenz, convirtiendo los símbolos comerciales de numerosas compañías internacionales en pequeñas esculturas de bronce sin respetar sus tipografías al convertirlas en caricaturas de ellas mismas y de las firmas que respaldan. Al hilo de esta crítica a la valoración de los objetos por su marca comercial referiremos aquí una crítica realizada por Georges Perec en su obra *Pensar Clasificar*⁵³: "La moda consistiría tanto en lo que distingue como en lo que asemeja: participación de un valor superior, pertenencia a un grupo de escogidos, etcétera. Ello es concebible, después de todo. Pero, a riesgo de ser tildado de aristocratizante, insisto en preguntarme por qué tantas personas se enorgullecen de exhibir carteras que llevan el monograma del fabricante. Admito que atribuyamos importancia a tener iniciales en los objetos a los que somos afectos (camisas, vajillas, servilletas, etcétera) ¿pero por qué las iniciales de un proveedor? En verdad no lo entiendo.



⁵³G. Perec; *Pensar Clasificar*. [1985] Gedisa. Barcelona. 1986. p.36-37. Trad. de Carlos Gardini.

ARTE Y CIENCIA.

Ciencia (Scio) en el pensamiento clásico equivalía a "el saber". Su campo es tan dilatado y compartimentado que preferimos pensar en un campo del conocimiento cuya definición, como la de arte, aparte de difícil, todos la sabemos pero no podemos enunciarla, siempre tendría límites tan imprecisos que cualquier manifestación humana podría caer dentro de su campo (recordemos sino esa matematización del arte que fue la sección aurea), por ello hablaremos de matema, como una acción racional de medición del mundo¹, algo ya no regido por la palabra sino por el número.

El pensamiento científico es, actualmente, no demasiado comprendido por la comunidad -aunque quizá nunca antes la sociedad en general pudo manejar datos tan 'al día' sobre los hallazgos más relevantes de las disciplinas que la componen, aun cuando tales datos no supongan en la escala informativa mucho más que un rumor- pero lo que indiscutiblemente posee es un prestigio universalizado. Ives Barel, autor de *La reproduction sociale. Systèmes vivants, invariance et changement*², defiende esta idea aun cuando no deja de advertir en ello un impulso simbolizante y mitificador.

Si en épocas pretéritas el lenguaje se opuso primero a la mística y posteriormente a la ciencia, en la actualidad esta oposición parece carecer de vigencia según algunos autores mientras que otros todavía la mantienen aunque, bien es verdad, de una manera renovada. "El texto literario -opina J. Kristeva desde la primera opción- atraviesa actualmente el rostro de la ciencia, de la ideología y de la política como discurso, y se ofrece para confrontarlas, desplegarlas, refundirlas. Plural, plurilingüístico en ocasiones y polifónico a menudo (por la multiplicidad de tipos de enunciados que articula), presentifica la gráfica de ese cristal que es el trabajo de la significancia tomada en un punto preciso en su infinitud: un punto presente de la historia en que esa infinitud existe."³ Entre los que mantienen la segunda

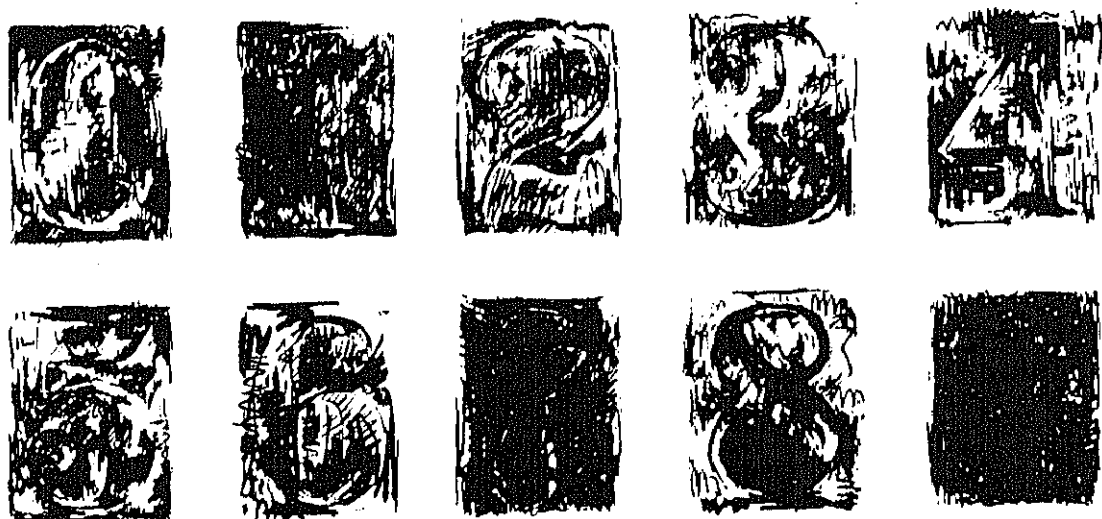
¹Roland Barthes comienza el primer capítulo de su obra *El susurro del lenguaje* tratando de definir el término ciencia para distinguir claramente el campo en el que se desarrollará su investigación y llega a una simple pero efectiva definición: la ciencia es lo que se enseña, para luego entrar de lleno en ese campo de características secundarias a la ciencia que es la literatura "regida por esa ciencia que es el estructuralismo". El mismo autor, en *Investigaciones retóricas*, afirma la indiferenciación clara entre ciencia y no-ciencia y que ésto fue así desde siempre: en la popularmente supuesta entre Trivium y Cuadrivium no era para marcar diferencias entre ciencias y letras, sino entre "los secretos de la palabra y los secretos de la naturaleza".

²Anthropos. París. 1973. Este autor no es citado por sus obras originales sino por las referencias dadas por J.L. Piñuel Raigada y J.A. Gaitán Moya en "De la vida a la sociedad, de la sociedad a la cultura. De las Ciencias de la Naturaleza a la Teoría de la Comunicación". Telos, nº33, marzo-mayo 1993, p.65-79. De idéntica opinión participa G. Steiner cuando dice: "Tomamos prestadas la terminología y la actitud propia de las ciencias exactas -en el caso, las matemáticas, la psicología clínica, la lógica matemática- y las aplicamos a un mundo sensible, a una fenomenología que se ubica fuera del terreno habitual de las hipótesis y pruebas científicas." sin embargo diremos de éste último que, aún conociendo esta fenómeno, no lo comparte: "Cada vez que se da una reflexión consciente sobre el lenguaje (y del lenguaje) nos enfrentamos a un ineludible autismo ontológico, a dar vueltas en redondo dentro de un círculo de espejos." (en *Después de Babel*. F.C.E. Madrid. 1980, p.133); y añade: "Los 'elementos' del lenguaje no son elementales en el sentido matemático del término" (Op. cit., p.136).

³J. Kristeva; *Semiótica* (1 y 2). Fundamentos. Madrid, 1978, vol.1, p.19.

opción, desconfiando de las posibilidades científicas del lenguaje literario, encontramos a George Steiner; él nos habla de la progresiva sustitución del lenguaje común por otros específicos de cada ciencia: "El alfabeto de la economía moderna no consta ya primordialmente de palabras, sino de cuadros, de gráficos, de cifras. El pensamiento económico más vigoroso del presente emplea los instrumentos analíticos y predictivos forjados en el análisis funcional de las matemáticas del s. XIX". Esto puede ser contemplado en el arte desde las expresiones de vanguardia; partiendo de los números de Demuth y Jasper Johns (fig.360) hasta las experiencias de Opalka o Boltansky, entre otros. En este mismo campo menciona el debate desatado entre Keynes, economista con profunda cultura humanista, y Ramsey, perteneciente a la emergente categoría de los matemáticos complejos y autorreflexivos. Si reflexionamos sobre las posturas de Kristeva y Steiner podríamos decir que más que una rotunda oposición lo que proporcionan son ideas suficientemente complementarias. Si por una parte el lenguaje literario ha podido sustentar el discurso científico, para ello ha necesitado disgregarse en múltiples lenguajes adaptándose a los discursos que ha de describir. Las formas supuestamente atípicas de lenguaje, basados en la matemática, son en realidad una actualización de las pictografías, y las nuevas formas de poesía, así como las metodologías de estudio del lenguaje, adoptan también las posibilidades de lenguajes matemáticos. Que el lenguaje literario sufre un cambio para adaptarse al saber científico lo percibe igualmente Kristeva, pues, cuando, por ejemplo, atiende a la definición leibniziana de signo como principium reddendae rationis, proporciona un drapeado de lo que ella considera como signo utilizando un lenguaje que presumimos no del todo literario: "una implicación convencial' entre el elemento T (el 'texto', pero aquí más bien en el sentido de 'habla', de manera que utilizaremos la inicial H) y en el elemento R (el 'referente'), de suerte que cuando H, entonces R, pero lo contrario no es necesario".

Fig. 360. J. Johns. Numbers. 1960. Colección del artista.



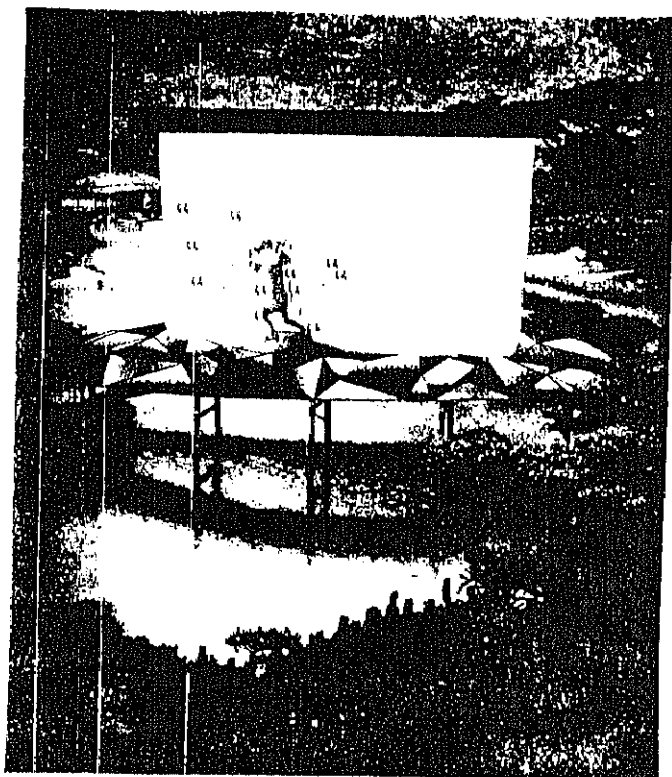
Redundando en ello no dejamos de citar un breve pero importante texto de R. Pierantoni: "Aunque seduzca, quizá sea 'irracional' buscar una estructura gramatical de las imágenes. La notación matemática, la musical, los alfabetos, los lenguajes de los ordenadores, representan sistemas de notación deterministas, en el sentido de que sobre estas discretas 'unidades' estructurales (letras, notas, cifras, símbolos lógicos) se construye un discurso que avanza de acuerdo con ciertas reglas. Es difícil, en cambio, individualizar la 'unidad' alfabética de las estructuras visuales. (...) La imagen no puede ser codificada sino con otra imagen."⁴. Lo que constata Pierantoni, aparte de la impracticabilidad de unidades semánticas en las imágenes, es que la cientificación de las imágenes supondría un desgaste de las mismas: la regulación produciría un alto grado de uniformidad y disminuiría su grado de sorpresa, de conmoción, y de misterio que toda gran obra de arte posee.

Sin embargo, renegando un poco de lo antedicho, si pueden apreciarse momentos históricos en los que el matema posee mayor o menor confianza⁵. Ciencia y poesía son una oposición frecuente en muchos momentos de nuestra cultura, pero siempre fundadora de experiencias relevantes tanto en la literatura como en las artes plásticas. Son resaltables en el pasado las experiencias de los grandes genios del Renacimiento. Philippe Sollers, quien creía que el camino de la poesía conducía a una lengua universal y, paradójicamente, desde ésta a la ciencia no existe ni tan siquiera un paso. Este pensador encuentra una apertura a esta angustiante situación en boca de Mallarmé quien creía firmemente en las posibilidades poéticas de la ciencia; en el siglo XX, desde el arte, tal posibilidad ha sido materializada. En la actualidad se encuadran programas como los de la poesía concreta o la problemática relación entre objeto, representación y concepto en el arte conceptual, inscribiéndose aquí los trabajos de artistas como Kosuth, Nannucci, Arakawa (fig.361), entre muchos otros, guardando todos ellos una particular relación con el pensamiento de Wittgenstein. Estos artistas han atendido a unos problemas muy determinados en momentos igualmente precisos, aportando respuestas eminentes, pero a su vez han provocado una nueva situación -desbordante también de interrogantes- al haber ubicado al arte en un cajón demasiado angosto, pues parece no poder escapar a la satisfacción de un concepto como el de autorreferencialidad, originando, incluso, una sensación de irrefutabilidad de sus productos artísticos y de todo el sistema que él genera. A ello puede añadirse la exposición antiformalista hasta la adjudicación de un objeto artístico inmaterial, o cuando menos mínimamente material. Joseph Kosuth llega a quejarse de que el arte acuda demasiado al

⁴Ruggero Pierantoni; El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión. Paidós. Barcelona. 1984, p.146-147

⁵Así, un escéptico ante la ciencia será Noam Chomsky, quien no ve en ella una efectividad universalizable y le da categoría gnoseológica a la literatura o a la estética: "La capacidad de formación de ciencia es sólo una faceta de nuestra dotación mental. La usamos donde podemos, pero afortunadamente no estamos limitados a ella". (El lenguaje y los problemas del conocimiento. Conferencias de managua I. Visor. Madrid. 1992, p.129.

Fl.361. Arakawa. Ubiquitous Site X. 1987.



Input: \mathcal{A} and \mathcal{B} as above.

\mathbf{P}	\mathbf{P}^{\dagger}	\mathbf{I}	\mathbf{I}^{\dagger}
\mathbf{E}, \mathbf{I}	\mathbf{E}, \mathbf{I}	$\mathbf{h}_1, \mathbf{h}_2, \mathbf{h}_3, \mathbf{h}_4$	$\mathbf{h}_1, \mathbf{h}_2, \mathbf{h}_3, \mathbf{h}_4$
\mathbf{J}	\mathbf{J}	$\mathbf{h}_1, \mathbf{h}_2, \mathbf{h}_3, \mathbf{h}_4$	$\mathbf{h}_1, \mathbf{h}_2, \mathbf{h}_3, \mathbf{h}_4$
\mathbf{K}	\mathbf{K}	$\mathbf{h}_1, \mathbf{h}_2, \mathbf{h}_3, \mathbf{h}_4$	$\mathbf{h}_1, \mathbf{h}_2, \mathbf{h}_3, \mathbf{h}_4$

6. "Varios artistas procesuales están usando en exceso las matemáticas en su trabajo. (...) No hay por qué glorificar las matemáticas. Las matemáticas son simplemente un medio. La matemática es o no es matemática, pero no es arte" Cita de Victoria Combalfa, 1975, p.62; Combalfa constata un concepto fisicalista de la realidad en el momento crucial del arte conceptual y, siguiendo la postura de Kosuth, opina que "la Ciencia se convertirá en justificación redundante de la obra misma" (op. cit., p.63). También Suzi Gablik en su manejada obra *¿Ha muerto el arte moderno?* (Blume, Madrid, 1987) alega que "la concepción científica-del mundo se ha negado a reconocer la realidad de cualquier experiencia que no puede probarse científicamente, y con ello ha pasado por alto muchas necesidades vitales para la cultura y el desarrollo creativo". La relatividad de sus respuestas también merece la atención de Eco, quien dice que las teorías científicas no llegan en realidad a definir al mundo, sino que dan visiones de él, describen aspectos del mundo; y estas descripciones sólo son válidas para el momento en que se emiten (Obra abierta, Ariel, Barcelona, 1979, p.201). Umberto Eco en *Obra abierta*, pues sostiene que toda creación artística que se encuadre dentro de la excelsa categoría de lo que él denomina "obra abierta" posee en grado variable, pero siempre presente, un carácter epistemológico (En la página 200-201 de la edición española de *Obra abierta* reflexiona sobre lo que de científico señaló cada movimiento de la vanguardia: los fauves y el cubismo representaron las nuevas perspectivas no euclidianas que la ciencia estudiaba coetáneamente; el arte abstracto supone al puesta en representación de los números imaginarios y transfinitos y de la teoría de los conjuntos; el neoplasticismo y el constructivismo son correspondientes a la geometría de Gilbert; la pintura de acción se corresponde con la teoría de los juegos de Von Neumann y Morgenstern).

⁷"Dejemos que los sonidos sean ellos mismos, y no vehículos de teorías elaboradas por el hombre o expresión de sentimientos humanos". Citado por Douglas R. Hofstadter; Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Gracil Bucle. Tusquets. Barcelona. 1987, p.181.

Arte y matema.

Al hablar de las relaciones entre plástica y poesía Steiner se muestra conforme con las teorías de C. P. Snow, quien consideraba que la cultura poseía dos ramas claramente diferenciadas: la verbal y la matemática, y es por ello que a ambos les resulte incomprensible la emergencia de una humanística matematizada, situándose en contra de las posturas de Comte o Taine. Cuando la matemática afecta de algún modo al arte, cuando el artista utiliza este lenguaje como medio de exposición, no se hace, por lo regular atendiendo a lo meramente matemático sino que se inscribe en el campo poético de la cultura. Se produce así una reducción de las posibilidades matemáticas en beneficio de lo plástico en todas sus formas (sensual, eidético, procesual, etc.). La problemática del artista jamás se puede definir desde aspectos matemáticos, aunque los trate, pues dicha ciencia se transcribe en un mundo no-físico y se escribe de un modo racional, notacional, fuertemente legislado, y que tiene sus ojos puestos en unas hipótesis futuribles y abstractas que pretenden una independencia del tiempo histórico.

Entendemos por Matemática -tomamos la definición dada por Werner Heisenberg⁸- "el lenguaje en que la ciencia plantea sus problemas y puede formular sus soluciones". La interrelación entre lengua y matema es muy importante; no hay más que ver el apoyo determinante que sobre la gramática generativa transformacional chomskiana tuvo el progreso de la lógica matemática. Cuando parecen existir datos que señalan la reducción de la eficacia significativa de la palabra, en Lenguaje y silencio afirma Steiner: "Hoy nos enfrentamos a una topografía de la experiencia en la que la palabra ocupa sólo un dominio central precario; a ambos lados de ella se abre el reino de los números"⁹. Leibniz pretendió hacer de las notae (signos que actúan sobre la memoria) un lenguaje matemático universal. Esta es una matematización de la memoria¹⁰. Desde Einstein parece contemplarse una separación entre expresión matemática y mundo ("En la medida en la que las proposiciones matemáticas se refieren a la realidad, no son ciertas, y en la medida que son ciertas no son reales"¹¹). Tales consideraciones son seguidas por Kurt Gödel ("(...) la matemática describe una realidad no sensible, que existe independientemente tanto de los actos como de las disposiciones de la mente humana, y que es sólo percibida por ella, aunque probablemente de forma incompleta. esta concepción es más bien impopular entre los matemáticos, aunque alguno de los grandes la han adoptado, por ejemplo Ermete, que escribió una vez lo

⁸Werner Heisenberg; La imagen de la Naturaleza en la física actual. [1955]. Ariel / Planeta-De Agostini. Barcelona. 1993, p.48.

⁹Op. cit., p.243.

¹⁰Citado por J. Le Goff; El orden de la memoria. El tiempo como imaginario. Paidós. Barcelona. 1919, p.166-167

¹¹Procede de J. Ferrater Mora. Diccionario de Filosofía. Ed. de 1990. Voz Matemática.

siguiente: 'Existe, si no me equivoco, todo un mundo que es el conjunto de las verdades matemáticas, al que no tenemos acceso más que por la inteligencia, al igual que existe el mundo de las realidades físicas: ambos son independientes de nosotros y de creación divina'".¹²). Igualmente esta tendencia divergente es seguida por Werner Heisenberg, pero considerando que cualquier descripción actual de la naturaleza -suponemos que quizá pueda incluir la del arte- se pervierte por el medio expositivo utilizado ("También el término de 'descripción' de la Naturaleza fue perdiendo cada vez más su sentido primitivo, el de una exposición orientada a presentar un cuadro de la Naturaleza tan vivo e intuitivo como fuera posible; antes bien, se trata, en creciente medida, de una descripción matemática de la naturaleza, es decir de una compilación, todo lo precisa y concisa que se pudiera pero al propio tiempo inclusiva, de informaciones sobre las conexiones regulares observadas en la Naturaleza")¹³

Pero existen dentro del Matema occidental una serie de problemas de los que el arte parece haberse hecho eco; uno de ellos es aquel del que Werner Heisenberg da fe en 1955 cuando constata la desaparición para la ciencia de una realidad totalmente objetiva, por lo que su conocimiento, igualmente, nunca será objetivo¹⁴.

Contabilizar el tiempo, contabilizar la vida.

Introduciéndonos ya de lleno en producciones artísticas específicas, citaremos una serie de autores que utilizan mínimos matemáticos. En el caso de *One Billion Dots* (1968) de Robert Barry se escoge el soporte libro para exponer, como su propio nombre indica, páginas y páginas, volúmenes y volúmenes, de un mismo signo: el punto. Tramas de puntos a toda página, encuadrados en tomos que vienen conteniendo cada uno alrededor de 40 millones. En la portada se indica exclusivamente, y por este orden, el nombre del autor, el número del volumen, la numeración de los puntos (1 to 40.000.000, 40.000.000 to 80.000.000, etc.) y las fechas de edición e impresión; bajo todo esto descansa el título. Asimismo podemos destacar que, si bien el año de formulación de la idea es 1968, su

¹²Kurt Gödel; ensayos inéditos. Mondadori. 1994, p.169. Ed. a cargo de F. Rodríguez Consuegra y Prólogo de W. V. Quine. Posteriormente afirma: "Los objetos matemáticos son generales ... (?). La matemática ... (?) no afirma nada acerca de las entidades actuales del mundo espaci-temporal. Nada se sabe, por ejemplo en la física, excepto de forma probable, pero nadie, por esta razón, piensa en negarle el estatus de ciencia exacta: Que nuestra actitud ante la matemática se distinta es en mi opinión ... (?).

¹³Werner Heisenberg; *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Ariel / Planeta - Agostini. 1993, p.9.

¹⁴Los hallazgos ya no se hacen por contacto directo con la realidad sino mediante mediaciones: "La noción de la realidad objetiva de las partículas elementales se ha disuelto por consiguiente en forma muy significativa, y no en la niebla de alguna noción nueva de la realidad, oscura o todavía no comprendida, sino en la transparente claridad de una matemática que describe, no el comportamiento de las partículas elementales, pero si nuestro conocimiento de dicho comportamiento" (p.12), y más adelante añade: "La imagen del Universo propia de la ciencia natural no es pues ya la que corresponde a una ciencia cuyo objetivo es la Naturaleza." (p.24-25). Werner Heisenberg; *La imagen de la Naturaleza en la física actual*. [1955]. Ariel / Planeta-De Agostini. Barcelona. 1993.

publicación fue realizada en 1971, en edición única y de un solo ejemplar, siendo expuesto en la VII Documenta de Kassel, diez años más tarde.

Jonathan Borofsky realiza a los 26 años el voluminoso trabajo "Libre de Pensées"¹⁵ en los que realiza una extraña contabilidad repetitiva, como por ejemplo la serie: 1,2,3; 1,2,3,4; 1,2,3,4,5; 1,2,3,4,5,6; ...¹⁶, hasta configurar, folio a folio, una columna sin fin de 9.350 páginas a las que dio el título de Continuing.

Con una idea muy similar Roman Opalka realiza lo que pudieramos denominar una trigonometría de la vida, de su propia vida. Ya hemos hablado de él cuando comentamos la descripción del tiempo en la obra de arte. Pero si algo diferencia a Opalka del resto de los artistas que utilizan las cifras como elemento material de su obra es la renuncia a considerar su propia pintura -y quizá, por ampliación, todo objeto artístico con elementos matemáticos- como algo inserto en el sistema matemático: "Parler de la peinture mathématique serait aussi ridicule que, par raccourci, dire que je compte", y esta contabilidad la asimila a la labor de Leonardo pintando a lo largo de su vida la misma tabla: el San Juan Bautista; "Ce que je fais n'est pas autre chose que l'approfondissement d'une seule image qui se crée tout au long d'une vie, à l'exemple de ce petit doigt de Jean-Baptiste"¹⁷.

Mario Merz, en cambio, aun diferenciando, como es lógico, ambas disciplinas, si contempla un lado poético en toda ciencia: "Mathematics also has a poetic side. Poetic systems are not opposed to scientific systems"¹⁸. El uso de cifras se hace imprescindible en su obra, especialmente tras sus estudios de las series de Leonardo da Pisa Fibonacci; y constata cómo lo poético incluso marca a lo científico de manera determinante, cita como ejemplar prototipo a Einstein cuyo complejo método científico se acerca en ocasiones a este ámbito. Pero, tras manifestar esto, acude a encauzar el asunto: "So at a certain point the phenomenon of linguistic different comes into play. Languages changes inasmuch as the instrument changes. If you change the instrument, you change the language". Ese

¹⁵ Años mas tarde, alrededor de 1977, incluiría esta obra en su Age piece (All is One), en la que engloba obras muy concretas de su producción entre los ocho años y los treinta. Se nos viene aquí a la memoria un trabajo -muy similar por lo que posee de recopilación de obras de todas las etapas de la propia producción- de Joseph Beuys: The secret block for a secret person in Ireland.

¹⁶ Utilizamos el ejemplo citado por Xavier Giraud en su artículo "Jonathan Borofsky. Age piece". Art Press, nº134, marzo 1989, p.12 y 13. Como comentario más representativo de la idea generadora citaremos el siguiente: "Les numéros ne cesseront de signaler désormais, indifferemment, les peintures, dessins et fragments d'installation. Censés apporter la lumière et l'apaisement les chiffres ne comporteront pais moins, aux yeux de Borofsky, un caractère maléfique. L'énumération monstre renvoie à l'usage que les camps d'extermination firent de tels livres de compte, elle ser aussi à Borofsky pour désigner, en 1979 chez Paula Cooper, le nombre d'armes fabriquées par les Russes et les Américains".

¹⁷ Las manifestaciones de Opalka proceden de la entrevista concedida a Hervé Legros y publicada por éste con motivo de su exposición en el Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, julio-octubre 1992, ("Roman Opalka: une vie de chiffres". Art Press, nº168, abril 1992, p.10-17).

¹⁸ Marlis Grütterich; "Paths for Here and Now in Impenetrable Places. Mario Merz's Travel Pictures. 1987". Parkett, nº15, febrero 1988, p.48-57.

condicionamiento del lenguaje por el instrumento utilizado lo situa no tan lejos como en un principio nos parecía de las declaraciones de Opalka. Merz conforma así, con estas ideas, una frase que ha colocado en varias de sus obras "Places with no way out, light-dark"; esos lugares sin salida se materializan en sus iglús que son al mismo tiempo -otra constante textual- "Impenetrable places", donde interior y exterior se tensionan como en un anillo de Moebius volumétrico o, mejor, como desarrollo de esa figura que tanto gusta a Merz y que es descrita matemáticamente por la propia serie de Fibonacci: la espiral perfecta.

Curiosamente, si Opalka renuncia al cero -por considerarlo signo sin *significante* real, imposible como punto de partida y aterrador como punto de llegada- en cambio a Merz este número se le hace imprescindible: es la primera cifra de la serie de Fibonacci, sin ella el inicio de la progresión sería imposible. Y, si el infinito para Opalka es algo tan limitado como la fecha de su muerte, para Merz es esperanza sin límite, promesa de eternidad, como la espiral de sus sueños, o de la locura, como en Malevich. También para Sarkis es fundamental como idea de temporalidad, al parecer de Ami Barak¹⁹, esta cifra le permite reformular la consideración del tiempo en su obra *Scène pour les deux anges qui dansent devant 19380 et 19910* (1991). Sobre un entarimado en forma de mesa se elevan en paralelo las dos cifras citadas en neón, colocando además dos figurillas escultóricas a las que denomina danzantes; las cifras de las que parte son su fecha de nacimiento y la del momento de realización de la obra pero, mediante la adición un cero a la derecha, donde éste sí tiene valor, las cifras se multiplican por diez, lo que supone que la obra fue realizada a la 'bíblica' edad de 530 años: "Il y aussi le zéro le plus futuriste de l'histoire de l'art, une valeur nulle mais qui fait gagner un temps fou dans *Les deux anges qui dansent devant 19380 et 19910*. L'artiste est né 530 ans auparavant dans l'avenir de l'année en cours et en plus les chiffres sont manuscrits. Pour pouvoir les mettre à jour, il faut vivement lui souhaiter longue vie".

Las fórmulas matemáticas de dudoso significado de Meret Oppenheim, con las que llena cuadernos de bocetos -conviviendo con dibujos y palabras sueltas- como el expuesto en la VII Documenta de Kassel y reseñada en su catálogo, son una matematización expresiva, apartada de cualquier raíz plenamente matemática más allá de la simple elección de los números como medio de expresión. Hay en ello mucho de la Cábala entendida por un agnóstico de la misma; se supone una base matemática pero inserta más en lo poético que en lo real constatable. En los mismos parámetros se inscribe la producción del ya citado Jasper Johns.

¹⁹ Ami Barak; "Scènes de nuit, scènes de jour". Art Press, n°166, febrero 1992, p.82-83. Referencia a su exposición en el Cnac Le Magasin (Grenoble; 14 diciembre 1991 - 23 febrero 1992).

Rodeados de cifras.

Los pitagóricos consideraban que la realidad podía ser enunciada por cifras y, en nuestro siglo tal posibilidad tan sólo ha sido enunciada de manera determinante por Meyerson, que consideraba su labor como una labor de terreamiento para consolidar los cimientos del edificio que sería la metafísica futura, una metafísica en la que la divinidad sería la matemática. Por contra, en el arte de nuestro siglo, la matemática como posibilitadora de una nueva manera de contemplación de la realidad sí ha intentado su materialización; ciertas experiencias realistas un tanto libres y la figura de Klee parecen ser las de mayor competencia, aunque deben ser vistas siempre desde el concepciones netamente plásticas y con una 'racionalidad' trastocada y nunca insertas en un plano científico. De este modo es frecuente una subversión del esencial principio que debe acatar todo matemático: el de considerar una situación muy concreta y . Pudiéramos decir que, por lo regular, salvo casos muy específicos que pudiese haber y que aquí no han sido descubiertos, la matemática que considera el artista es una matemática poética', una configuración en la que se juega con aspectos accesorios de este lenguaje (desde el grafismo a la simple contabilidad de objetos, poco más, o a la azarosidad de sus configuraciones). Sin embargo hemos de citar aquí que el propio Pitágoras empezó a conformar su teoría numérica armónica escuchando el golpeteo rítmico de los herreros.

Fig.362. Roland Sabatier. Electrographie. 1963. Bienal de Venecia.



Paralelo a la acción descrita de Opalka Roland Sabatier realiza una extraña numeración (fig.362); el espectador no construye la progresión matemática así que la apreciación más sencilla pasa por la simple apreciación de su plasticidad. Ludwig Gosewitz ha mostrado en la VII Documenta de Kassel una serie de números dispuestos en un orden conformador de una estrella de cuatro puntas, situando en el cuadrado central las cifras clave de la totalidad, pero unas clave que han sido generadas por la indisoluble conexión entre orden y azar. La obra es titulada Number Cloth (1968). No hay aquí ningún intento matematizador de grado fuerte -algo similar a lo antes citado sobre Oppenheim y Johns-; tan sólo se juega con el azar en la misma línea, en su obra Tropfenblick (1993) H. Pitz utiliza un disco calibrado que es fotografiado a través de una gota de agua y muestra sus deformaciones; en la línea del Duchamp de Azar en conserva, cuando ideó reglas en material rígido para medir curvas azarosas. También pudiera verse en todo ello una manifestación de lo caótico, pero de una ordenación del caos desde el propio caos.

Quizá Long se inserte más en un ámbito matemático, en lo referente a la medición de espacios (trigonometría, algo que los griegos vieron, quizá por los ojos de los egipcios, como concordancia entre el número y el mundo, y a lo que añadieron la armonía y la proporción) pero siempre entendido como algo enumerable y que se diluye en su procesualidad configuradora de ámbitos metafísicos. Lo proporcional de Long está marcado por tomar como unidad de longitud de su paseo la milla (en ocasiones es su propio paso, a cada paso una piedra).

"Una línea de 164 piedras

Un paseo de 164 millas

un paseo a través de Irlanda, poniendo una piedra cercana
sobre el camino a cada milla a lo largo de la ruta

Clare 49 piedras

Tipperary 38 piedras

Kilkenny 27 piedras

Carlow 20 piedras

Wicklow 21 piedras

1974.

Los trabajos que Richard Long exhibe en los centros de arte son fundamentalmente fotografías y listas de cosas, en el ejemplo que acabamos de copiar se describe someramente la acción realizada y a continuación brinda una lista de comarcas por las que atraviesa en su recorrido, incorporando el número de mojones colocados en cada demarcación.

La opción de Carmen Calvo ha sido enumerar cada una de las pequeñas piezas de arcilla de las obras que componen su Serie reconstrucción (1975); se produce así un fenómeno que puede ser comprendido no sólo desde la catalogación o inventario del

arqueólogo -como suele calificarse a su trabajo- sino como la contabilidad métrica que era requerida por la rima poética tradicional. Como vemos, cuando se ordena algo, enseguida se aprecian ritmos y tonos.

Pero la idea trigonométrica de Long en espacios abiertos, también puede ser constatada en espacios cerrados como la galería. En el espacio expositivo tradicional el artista francés Marc Giloux instala enormes cifras realizadas en láminas de madera, como finas paredes que obstaculizan el ver y el andar (*Topographie d'une exposition*, 1993). Es la exposición suprema de la idea de topografía matemática; el espacio medido por el mismo lenguaje numérico: la cifra. Basada en el principio de exactitud, la obra se modifica según las dimensiones físicas del lugar donde se instale; el artista en su elaboración para cada lugar concreto ejerce una labor regulativa que impide, so perder su sentido taxativo, la colocación de las cifras de forma aleatoria en cualquier espacio. Y este espacio medible y medido nos lleva al siguiente punto: las relaciones entre el arte y la medición escalar del espacio y su representación: la cartografía. Pero antes detengámonos en lo que pudiéramos denominar el 'número social'.

Nuestra realidad está actualmente determinada por el número, todo es cuantificable: el número de sus pobladores, la renta per cápita, los índices de escolarización, del producto interior bruto y tantas otras cosas que al lector se le puedan venir en este momento a la cabeza; incluso todo individuo tiene su número: el de su documentación como ciudadano, el de sus cuentas bancarias, el de su servicio de salud, etc²⁰. Parece ser que si el hombre era antes medida del mundo ha pasado a ser medido por este, tanto en su generalidad como en su ser individual. Quizá esto pudiera aplicarse a esos espacios invadidos por números que acabamos de comentar. El joven artista británico Stephen Hepworth realiza, en torno a 1992, una serie de obras cuya descripción material sería la de cifras compuestas por números realizados en madera almohadillada y recubierta con terciopelo; Ami Barak nos da la clave al comentar una exposición del artista en el año 1992 en la galería Guthare-Ballin de París²¹: se tratan de números de teléfono procedentes de las páginas de contactos y masajes de los periódicos. La obra adquiere un significativo plenamente táctil y visual -observemos que en otras obras recurre al mismo material pero con formas laminares neutras sobre las que cose botones de metal dorado conformando textos en Braille que ha traducido de una revista pornográfica-.

²⁰G. Steiner en *Después de Babel* (F.C.E., Madrid, 1981, p.165) cita una obra de Elias Canetti, *Die Befristeten* (El plazo limitado, 1956) en el que los ciudadanos son nombrados por el número de años que vivirán: "Nadie regañará a un niño llamado 'Diez', ¡tiene tan poco tiempo! Un hombre que se identifica como 'Ochenta' es tratado como un príncipe a lo largo de toda su vida por fatuo o incompetente que sea. Nadie vive más allá de su 'momento' (Augenblick); nadie muere antes de su hora."

²¹La reseña de Ami Barak mencionada fue publicada en *Art Press*, nº174, noviembre 1992, p.87.

La escritura y el tiempo.

La célebre diferenciación entre artes del espacio y artes del tiempo es totalmente irreal para E. Souriau²² ya que en las artes plásticas existen también temporalidades (este autor señala preferentemente los tiempos de realización y de visualización²³) Aquí, en acuerdo con Soriau, aunque sin adaptarnos totalmente a sus elaborados esquemas, serán proporcionadas algunas fórmulas de temporalidad de la obra de arte.

Tiempo expuesto.

Siempre se ha contabilizado la Historia desde los primeros documentos escritos y ello se debe a su atributo trans-temporal. "La escritura fue el gran descubrimiento para vencer la claudicación ante el tiempo, esta limitación ante el presente. Convertida la voz en signo para los ojos, fijada en algo más estable que el aire semántico en donde por primera vez se articuló, el tiempo de la vida humana adquiriría una nueva forma de consistencia en el tiempo de las cosas. Los rasgos que perduraban en la piedra o en el papiro iniciaban otra forma de existencia e inventaban otra forma de temporalidad. Las recientes teorías sobre la deconstrucción de lo escrito y la búsqueda de su particular temporalidad fueron ya planteada en el mismo momento en que se inició esta nueva andadura por la memoria". Con este texto del libro de Emilio Lledó²⁴ iniciamos este breve estudio sobre los importantes contactos de tiempo y escritura en el pensar y el realizar del artista. La escritura es pensada así como materialización del tiempo. On Kawara es el artista que da materialidad al tiempo (fig.363), pues sabe de la corporeidad de la escritura; por ésto nos detendremos en él preferentemente. Con su serie Date Paintings, cuadros de color uniforme con una fecha

²²E. Souriau; *La correspondencia de las artes*. F.C.E.. México, 1965, p.97.

²³Ya que, como advierte en la p. 301 de la obra mencionada en la cita anterior, su preocupación ha sido dirigida más hacia aspectos formales de la obra que de los contenidos de las mismas. Sin embargo no existirá aquí una marcada inscripción del texto dentro de su estudio científico, desde la semiótica que tasó Julia Kristeva, aunque sí estudiaremos lo que, desde ella, atañe a la temporalidad de su ser inserto en la historia, en el momento en que la palabra fué marcada ("El texto será pues un cierto tipo de producción significativa que ocupa un lugar preciso en la historia y compete a una ciencia específica que habrá de definir". J. Kristeva; *Semiótica* (vol. II). Ed. Fundamentos. Madrid. 1978, p.96).

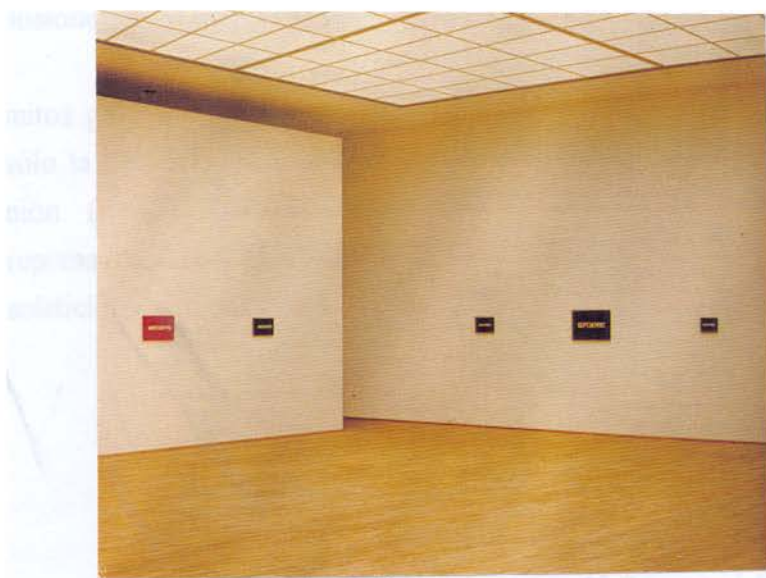
²⁴El silencio de la escritura (1992, p.23). Las manifestaciones en el mismo sentido de Lledó serían tantas que podrían constituir por sí solas un libro, pero aquí no dejamos de señalar la de Schopenhauer por su calidad poética, y la de Perdo Salinas, quien no sólo atiende a la escritura del pasado sino que le dona la posibilidad predictiva:

A) "La palabra del hombre es el material más duradero. Cuando un poeta traduce su más fugitiva impresión en palabras que le son exactamente apropiadas, esa impresión vive durante largos siglos, y se reanima sin cesar en el lector que es accesible a ella" (A. Schopenhauer; *Escritos literarios*. Ed. Mundo Latino. Madrid, [carente de fecha de publicación], trad de Edmundo González-Blanco, p.85).

B) "La lengua escrita es la que nos tiende la mejor magia para superar lo temporal. En el lenguaje el hombre existe en su hoy, se vive; se siente vivo en su pasado, hacia atrás, se retrovive; y más aún, se juega su carta hacia el futuro, aspira a perdurar; se sobrevive. Visto así el lenguaje es ya mucho más que una actividad técnica, práctica, un medio de comunicación que termina en cuanto logra su cometido circunstancial; es una actividad trascendental, es un hacer de salvación." (Pedro Salinas; *La responsabilidad del escritor y otros ensayos*. Seix Barral. Barcelona, 1961 (3ª ed.), p.46).

escrita en cuidadas letras de molde, subsana esa pérdida del presente, modifica la inefabilidad del tiempo, realiza un soberbio 'carpe diem'. Como propone René Denizot²⁵: "There is no end. There is no beginning. There is no progress. There is no decline. Here there is no image offering a work of representation that would set us on the trail of some personal drama, and they legitimise the intention and the claims of an individual act of creation." Es, lo dice el mismo autor, "To be present in the present", e incluso más: "(...) And so, 25 years, 25 days, 26 canvases: the flash of the present that is exposed here and now by painting". Para el creyente de la palabra -tanto sagrada como profana- ésta destruye todo acabamiento temporal, la palabra es infinitud. "El hombre escribe no sólo con su misma generación en los huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura de Europa, desde Homero, y, dentro de ella, la literatura de su mismo país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo ..." ²⁶.

On Kawara. Exposición de su serie Date Paintings.



²⁵René Denizot; On Kawara. *Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst. Frankfurt am Main*, 1991. El texto de Denizot se titula "Painting or Nothing", y se ofrece en inglés, francés y alemán.

²⁶T. S. Elliot; citado por Pedro salinas en *La responsabilidad del escritor y otros ensayos*. Seix Barral. Barcelona, 1961 (3ª ed.), p.47. Otras manifestaciones en este sentido: El historiador no puede prescindir de un amplio campo de visión; el documento ha de ser leído en su íntegro conjunto monumental, analizando los documentos coetáneos de diversa índole: arqueológicos, iconográficos, ecológicos, "semántica histórica, cartografía, fotografía aérea, fotointerpretación". Así lo afirma Jacques Le Goff en su acreditado texto *El orden de la memoria*, tan precioso para el desarrollo de esta tesis. Y así también lo afirma F. Fauret, quien a lo coexistente añade el pasado y, lo que es más importante, el futuro, pues es en éste donde se monumentaliza: "El documento, el dato, ya no existen por sí mismos, sino en relación con la serie que los precede y los sigue; el suyo es un valor relativo que se ha de convertir en objetivo y no envínculo de una inaferrable entidad 'real'" (F. Furet; *Le quantitatif en histoire. En Faire de l'histoire*. París. Gallimard. 1974, p.47-48. Aquí se ha citado procedente de J. Le Goff; *El orden de la memoria*. El tiempo como imaginario. Paidós. Barcelona. 1991, p.232). Para Emilio Lledó la existencia está indisolublemente ligada a la memoria; el cógito cartesiano ha sido mutado, ahora es "poseo memoria, luego existo" (Este espíritu trasciende toda su producción, pero, concretamente, puede verse el Prólogo de su libro *El silencio de la escritura*. Centro de Estudios Constitucionales. Madrid. 1992, p.10); el ejemplo de On Kawara, así como el de Hanne Darboven quedan inscritos en este discurso.

De esto pareció darse cuenta tempranamente Henri Michaux y, sin acudir ni a fechas ni calendarios (como dijo Arp, las cuestiones de fechas "sólo interesan a los imbéciles y a los profesores españoles"²⁷), supo contemplar un aspecto intrínseco a las propiedades del gesto caligráfico que proporcionaba una temporalidad nueva. Decir con nueva escritura, significa renovar el tiempo. Y acudió a conformar esa nueva escritura; sus expectativas eran ambiciosas: llegar a crear un lenguaje universal y ... fracasó. Pero cuando menos desplegó sus estratagias y venció al tiempo. "Solamente al aceptar utilizar la parte torpe del ser, la no educada, la insolvente, solamente al ofrecerse sin desfallecimiento y sin temor al gran viento de lo desconocido, llegó Michaux a desbaratar las trampas del tiempo, a alzarse contra la prisión atroz de lo existente que se esfuerza en bloquear, en atar, en dormir. Y es así como en sus poemas y sus dibujos, poniendo continuamente en peligro sus propias certezas, consiguen convencer a nuestra escucha, así es cómo se encuentran con lo más precioso, con lo más grave que reside en nosotros. Reconocemos en su extraña familiaridad nuestras ilusiones tanto como nuestras debilidades"²⁸. Es una escritura del exceso²⁹.

La relación entre escritura y calendario parece indiscutible. Robert Graves en *Los mitos griegos*³⁰, en el apartado 52, titulado *El alfabeto*, atiende a esta concordancia y no sólo la circunscribe al espacio griego sino también al antiguo alfabeto irlandés *Beth-luis-nion* (Abedul-serval-fresno) y añade, comentando éste último, "Cada consonante representaba un mes de veintiocho días de una serie de trece, que comenzaba después del solsticio hiemal, a saber:

1 24 de diciembre B abedul o acebuche

2 21 de enero L serbal

3 18 de febrero N fresno

(...)"

y añade posteriormente que "Cada vocal representaba una estación trimestral del año: O (aulaga) el Equinocio de Primavera; U (brezo) el Solsticio de verano; E (álamo) el Equinocio de Otoño; A (abeto o palmera) el árbol del nacimiento, e I (tejo) el árbol de la muerte, compartían el Solsticio de Invierno. Este orden de árboles está implícito en el mito griego y latino y la tradición sacra de toda Europa y mutatis mutandis, de Siria y el Asia Menor". El calendario es convención -el año Uno, como observa Ayer³¹, no fue en realidad

²⁷ Citado por Victoria Combalá en su inestimable aportación sobre el arte conceptual *La poética de lo neutro*. Anagrama. Barcelona. 1975.

²⁸ Florian Rodari; "El hombre de la pluma". Henri Michaux. 1927-1984. I.V.A.M. Valencia, 1993, p.23.

²⁹ Barthes entiende la escritura como el lugar del exceso, "excede las leyes que una sociedad, una ideología, una filosofía se otorgan para acercarse consigomismas en un hermoso movimiento de inteligible histórico" (Prefacio al Sade, Fourier, Loyola).

³⁰ Robert Graves; *Los mitos griegos*. Alianza Editorial. Madrid. 1985. Edición consultada de 1995. p.226-227.

³¹ El concepto de persona. Seix Barral

el año de nacimiento de Cristo y, aunque se conozca, nadie trata de remediar el error- pero, advierte Ayer en el mismo texto, no es la única convención, nuestro lenguaje es la máxima convención: la más fructífera convención³².

Claudia Hart, especialista en la obra de On Kawara no duda en atribuir a su producción la noción de calendario³³, con su esquema léxico incorporado y que pretende igualmente "nombrar lo innombrable". Ese espacio para el cual el lenguaje es la bendición y la quimera, pues hasta, cuando hablamos de calendario, retrasar la fecha de un asunto significa aplazarla hacia delante: detras y delante parecen desfigurarse en un presente inalcanzable, idénticamente desfigurado.

1944	1945
krieg	krieg
krieg	krieg
krieg	krieg
krieg	krieg
krieg	mai
krieg	
krieg	
krieg	
krieg	
krieg	
krieg	
krieg	

Fig.364. E. Jandl. Krieg, 1944-1945.

Ernst Jandl realiza un curioso calendario en el que contabiliza los 16 últimos meses de la Segunda Guerra Mundial, hasta la rendición de Alemania en mayo de 1945; cada mes es un mes de lucha (krieg) y él así lo representa (fig.364). Jean Sabrier utiliza múltiples

³²Si bien es verdad que en la manifestación de Ayer que vamos a adjuntar se refiere a lenguajes no-referenciales y él indica que los referenciales sí poseen una inserción espacio-temporal suficiente, nosotros nos valemus de sus palabras para preguntarnos si Ayer está del todo en lo cierto, y disentimos de él: "Es cierto que en un lenguaje no-referencial carecemos de los servicios de los tiempos verbales, y de palabras como 'aquí' y 'ahora', por cuyo medio nos resulta fácil indicar nuestra propia posición, y por tanto proceder a localizar las cosas por su relación con nosotros mismos. Pero si somos capaces de describir hitos con referencia a los cuales podamos fijar la exposición espacio-temporal de todo lo que queremos, incluso de nosotros mismos, la falta de aquel método egocéntrico de orientación no sería en apariencia demasiado grave" (A. J. Ayer. El concepto de persona. Seix Barral, Barcelona. 1969, p.184). la citada disensión parece demostrarse en la vaguedad de los términos 'aquí', 'ahora', comprobable en muchos contextos en los que ambas palabras poco o nada significan.

³³"Kawara's calendar is also a language, a language developed to impulse an order on the world. His calendar is more than a mensuring device, for it demonstrates that all calendars are primarily a construct of mind. By codifying time, calendars organize the infinite and function as a bandage over it. This attempt to grasp the infinite is an attempt to name the unnameable, and therefore evokes the sublime". Claudia Hart; cometario crítico a la exposición de On Kawara en la galería Sperone Westwater de Nueva York, en *Artforum*, vol.XXVI, n°8, abril 1988, p.139-140.

medios, pintura, fotografía, instalación e incluso el lenguaje matemático y la informática; todo ello para configurar un universo muy personal que reflexiona sobre el recuerdo, y por ello fue invitado a participar en 1993 en la exposición Haptisch (Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables de Olonne)³⁴. Como Cécrope, el primer rey de Atenas según la tradición, une en su figura el poder de la escritura con la conmemoración del pasado, pues el citado monarca es frecuentemente considerado inventor de la escritura y de los enterramientos conmemorativos. Es esta también la idea que dirige la mirada de Sophie Calle al registrar las tumbas en las que no sabemos quien yace debajo, pues la lápida sólo remite a un parentesco: padre, madre, hermano, hijo, ... Ni la fecha se verifica, pero la memoria permanece en el uso del nombre común, haciéndose monumento virtual de aquel familiar querido que todos hemos perdido.

Biografía y autobiografía. Nuevas posibilidades de redacción desde el arte.

Mario Kramer, en su cuidadoso estudio sobre este artista para el catálogo del Museum für Moderne Kunst de Frankfurt, localiza, tras escrupuloso estudio, obras contemporáneas muy concretas que participan de las pautas cronologizantes; cita el caso del ciclo de pinturas de Gerhard Richter October 18th 1977, la primera página del Daily News del 29 de marzo de 1962 que Warhol escoge y así eleva a la categoría de fecha ejemplar. Pero nosotros nos atrevemos a más: esta formulación es heredera de la pintura histórica del XIX; ¿acaso no tituló Goya a una obra Los fusilamientos del dos de mayo de 1808? On Kawara documenta el presente histórico convirtiéndolo en monumento -y esto es Foucault-.

De igual modo Hanne Darboven (fig.365) acude a introducir en su obra aspectos temporales que, como hemos dicho, suponen una recuperación de su propia mano en la obra; curiosamente, al zanjarse la impersonalidad, al recobrase la conciencia de la producción, se produce la recuperación del tiempo. Pero así, simultáneamente a la emergencia de su personalidad, acude a mencionar al Otro, pero un Otro ejemplar y variable. Für J.-P. Sartre, Requiem für M. Oppenheimer, Bismarckzeit o Birthday Gift (for Leo Castelli) son ejemplos significativos y que a los ojos de Gerd de Vries y Wolfgang Max Faust³⁵, supone hacer del pasado futuro³⁶. Jutta Kother se detiene en esto: "Hanne

³⁴Más información sobre este artista en Didier Arnaudet; "Jean Sabrier. Le système du regard". Art press, n°182, julio-agosto 1993, p.23-25.

³⁵Gerd de Vries y Wolfgang Max Faust; Hanne Darboven. Art Randon - Kyoto Shoin. Kyoto, 1990. "The sense of affinity (Wahlverwandschaft) to the persons described can be acutely felt. The work becomes a form of honoring remembrance. The past appears in writing as present. History becomes the here and now."

³⁶Y en el sentido de hacer del pasado futuro citaremos un pequeño párrafo de la entrevista que Lola Infante realizó al poeta sirio-libanes Adonis en Diario 16, lunes, 10 de julio de 1995, p.53. Al preguntarle la periodista sobre las posibilidades de que un artista árabe sienta cierta nostalgia en Granada, el poeta responde que la evasión de la nostalgia es el único medio de encarar el futuro, y añade: "Crear es esperar, dar una imagen nueva del mundo, crear nuevas relaciones entre las palabras y las cosas: así el pasado es siempre futuro".

Darboven transforms stories, information, and lapses of time into writing around and about them, and also into systems of visual signs. In *Existenz*, she is all of these things at once, since all of her other works are conceptually included in the calendars. This *Existenz* pure and simple, with no production of superfluous meaning, blank and laid open through the simplest of means"³⁷ Pero los dos críticos reseñados anteriormente añaden algo a la aptitud de la escritura para materializar el tiempo: "The principle of transformation of historical periods, biographies, calculations of months and years into something visible is intensified even further by their musical transcription. In music, the purest of all arts, reality becomes transcendent in sound. A non-material 'picture' is created, charged with beauty, resolving the contradictions of the world into a 'harmonia mundi'." Se trata de una escritura musical, bien es verdad, pero cuando nos situamos en medio de la sala, trastornados por la abundancia gráfica y su intrincado significado literal, los grafismo de Darboven son disfrutados como una transcripción de ritmos, de lo musical del momento mismo de la ejecución, de esa música de la cual sabemos que jamás volverá a ser repetida pero que proporciona una promesa de la belleza venidera. Y quizá sea esto mismo lo que, inexplicablemente, hace que Lucie Beyer -en su comentario a una exposición anterior de la artista en Colonia- afirme su incapacidad para ver tiempo expuesto en esta escritura, y sólomente entendido, a posteriori, como decurso temporal imparable, como historia³⁸. Mediante esta potestad Darboven hace factible la condensación de un siglo histórico completo en cien volúmenes de una escritura de legibilidad condicionada y de la que sólo las fechas se nos hacen accesibles; pero como en *On Kawara*, sabemos que tras la fecha está lo acaecido en ella, conozcámoslo o no, seamos capaces de leerlo o no. Se produce de esta manera la pérdida documentaria por la ganancia monumental³⁹.

³⁷Jutta Koether; "Hanne Darboven". Sobre su exposición en la galería Paul Maenz de Colonia. *Flash Art*, nº150, enero-febrero 1990, p.138.

³⁸Lucie Beyer ("Hanne Darboven. The Exhaustive Presentation of reality Shatters It Apart". *Flash Art*, nº139, marzo-abril 1988, p. 115. Referencia a la exposición de la artista en la galería Paul Maenz de colonia en el año 1988) dice la siguiente frase: "(...) she directs her own timeless handwriting into the construction of the figures of an oeuvre" [...] "to write out the endless story of the endless of art, revealing it to be a continuous as desire or as the course of history".

³⁹Paul Zumthor y Michel Foucault repararon con detenimiento en la relación documento-monumento; el primero llega a la siguiente conclusión: "Lo escrito, el texto es más a menudo monumento que documento", puesto que toda escritura pertenece al orden del poder, aunque varíe en su especie. Foucault, por su parte, observa un cambio fundamental desde la modernidad; si antes la historia convertía los monumentos del pasado en documentos, ahora se produce una inversión del sentido: los documentos se hacen monumentos, se describen monumentos; y esta es una de las principales facetas de ese cúmulo que él denominó como "la arqueología del saber. Sobre las ideas de estos dos pensadores en el tema que estamos tratando, aparte de la ineludible labor de acudir a sus propios textos, se recomienda la lectura del capítulo tercero de la segunda parte del libro de Jacques Le Goff *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (Paidós, Barcelona, 1991), titulado "Documento / Monumento", en especial en el apartado tercero, "La crítica de los documentos: hacia los documentos / monumentos".

Fig. 365. H. Darboven. Fotografía de una de sus exposiciones.



Redundando en esto añadimos una declaración de M. Blanchot "El escritor -dice Blanchot- ya no pertenece al dominio magistral donde expresarse significa expresar la exactitud y la certeza de las cosas y de los valores según el sentido de sus límites". La carencia de autoridad sobre sus escritos, porque la palabra posee ya de por sí la autoridad que le fue dada por el exceso de escritura (ya todo fue dicho); la interpretación que la palabra hace del escritor, como los caminos hacen más al hombre que los hombres el camino, supone que el escritor acuda a la fórmula del diario: "El Diario es el fruto de ese rechazo del autor hacia una pérdida total de sí mismo en la obra", "medio de expresión que utiliza para recordarse a sí mismo es, cosa extraña, el elemento mismo del olvido: escribir"⁴⁰; y prueba de ello es que Kawara necesitaría abrir una de sus cajas-diario para saber qué ocurrió el día de la fecha que luce la tapa; o Picasso, que convierte sus bocetos en un 'diario de producción', si le fuese dada una fecha sería incapaz de reconstruir los dibujos del día. El Diario es Memoria. memoria es Olvidar. En 1972 Al Ruppersberg invita a sus amigos a contestar a la pregunta "Where's Al?", materializándola mediante fotografía y las citadas respuestas escritas.

Además de medir el tiempo On Kawara añade la posibilidad de atraparlo documentalmente, realizando pormenorizados textos cronológicos indicando los acontecimientos más trascendentes de ese día. Se ha hablado de influencia del zen japonés, sin duda cierta, pero lo que más extraña al espectador occidental es la extrema paciencia oriental de la que hace gala. Este artista trabaja en largas series, alguna de las cuales fue comenzada en 1966 y todavía se encuentra en curso de realización. Date Paintings (fig.363) es la primera de ellas, iniciada en la citada fecha y que fue continuada hasta 1973; en ella se distingue lo que es la obra en sí (un lienzo pintado de color uniforme, incluso en los bordes laterales del espesor del bastidor, sobre el que añade exclusivamente la fecha reseñada, centrada y pintada en blanco, y al que adjudica un subtítulo recogido de una noticia singular ocurrida ese día) y su documentación (conformada, por una parte, por notas escritas en el lenguaje donde el artista pasó el primer día del año, un calendario de ese país en el que se

⁴⁰M. Blanchot; El espacio literario. Paidós. Barcelona. 1992, p.22 y ss. Opiniones contrarias a Blanchot también son posibles "McLuhan descubre que la noción de propiedad privada de ideas y palabras -la noción de plagio y la otra correlativa, la de cita que reconoce sus fuentes- sólo tiene razón de ser en el texto impreso." (Steiner; Lenguaje y silencio. Gedisa. México, 1990, p.243). Quizá pudiéramos alegar que las teorías siempre van tras las prácticas, y esto concedería mayor mérito a Blanchot. Pero la diferencia radical está en que los acampos de aplicación de ambas manifestaciones no son superponibles, pues si Blanchot habla del espacio poético de la escritura y McLuhan de un espacio tecnológico de soporte de dicha escritura. La conclusión que reunifica ambas vías podría estar en la siguiente declaración de Manuel Cruz: "La escritura nos sitúa en la historia, en una temporalidad habitada por autores, lectores y textos que nos hacen saber de nosotros y de nuestra condición." (Manuel Cruz; "La palabra honesta. Las miradas a la memoria a través de los textos". Sobre el libro de Emilio Lledó, El silencio de la escritura [Centro de estudios Constitucionales. Madrid. 1991], publicado en El País, suplemento Libros, 13 octubre 1991).

anotan cuidadosamente la fecha, el color y el tamaño de las pinturas realizadas y una serie de fotografías que de su entorno ejecuta el propio artista). Paralelamente, también desde 1966, Kawara conforma su obra *I Read*, en la que paralelamente a la pintura ejecutada en la forma descrita en la serie anterior, adjunta una minuciosa documentación conformada por periódicos del lugar en el que vivió ese día y realizó la pintura, escribiendo ocasionalmente los subtítulos en el idioma del país que lo acoge. "Los periódicos -decía Schopenhauer- son los segunderos de la historia"⁴¹.

Roman Opalka es la materialización de ese segundero: cuenta su vida mediante cifras desde 1965, comenzando desde el 1 y, una al lado de otra, hasta alcanzar el infinito, un infinito que para él será el día de su muerte. Tras sus estudios sobre el infinito matemático -siguiendo lo establecido al respecto por Georg Cantor- Opalka cree en un encarnizamiento mediante el sistema de numeración cardinal. Cuando el *Cándido* de Leonardo Sciascia⁴² descubre que su amante, Paula, ha huído olvidándose de los candelabros, Don Antonio supone que en nuestra vida no seguimos mas que el guión que nos ha sido predestinado: "¡Dios mío -pensó don Antonio-, que falsas son las cosas verdaderas! Aquí tengo a monseñor Myriel, a Jean Valjean, esto es un capítulo de *Los Miserables*. ¿O será que nuestra vida es sólo aquello que ya ha sido escrito ...? Creemos vivir, creemos ser personas reales y no somos otra cosa que la proyección, la sombra de las cosas que ya han sido escritas." Pero la comparación literaria más cercana a Opalka es, indiscutiblemente, Funes el memorioso, el celeberrimo personaje tullido de Borges, capaz de recordar cualquier dato que le fuese dicho y el momento justo en el que le fue dicho. Dice Borges: "Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. Refiere Swift que el emperador de Liliput discernía el movimiento del minuterero; Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso"⁴³.

Tres series son iniciadas por On Kawara en 1968 en Ciudad de México, y ellas nos introducen a la especulación autobiográfica del artista desde su propia obra. La primera que aquí describiremos es *I Went*, en ella acude más a una relación espacial. Traza, con un bolígrafo rojo sobre fotocopias de los mapas callejeros de la ciudad en la que habita ese día, los recorridos realizados. *I Met*, comenzada como hemos dicho paralelamente a *I Went*, en las mismas fechas y lugar, supone un registro riguroso de todas las personas con las que se reúne el día citado. *I Got Up* supone una conexión con el mundo entorno: compra varias

⁴¹A. Schopenhauer; *Ensayos sobre religión, estética y arqueología*. Ed. La España moderna. Madrid, sin fecha, p.167.

⁴²L. Sciascia; *Cándido o Un sueño siciliano*. [1977]. Bruguera, 1979, 2ª ed. de 1983). Trad de Ana Goldar. La cita siguiente corresponde a las p. 157-158.

⁴³Ficciones. Alianza / Emecé. Madrid. 1995, p.130-131.

tarjetas postales y envía dos de ellas teniendo como único texto el mensaje que da título a la serie, el fechado realizado por la oficina de correos desde la que las remite es un modo de medición temporal.

La última serie iniciada, y la que a nosotros nos conduce al meollo del asunto que nos ocupa, es *I Am Still Alive*; compuesta por telegramas, enviados a sus galeristas, con la frase que le da título como único texto. Seguir vivo: la vinculación indisoluble al momento presente, la "fijeza siempre momentánea" obsesiva de Octavio Paz, se erige como control, pues On Kawara escoge un medio de comunicación lo suficientemente rápido como para evitar cualquier posible divergencia entre el vivir y la confesión de hacerlo todavía. La vigencia del axioma está asegurada. "*I Am Still Alive*". ¿Cuál será la cara de los galeristas cuando reciben el telegrama de On Kawara con éste texto? Seguir vivos parece más una motivación; jamás, claro está, puede ser una meta. Pero recibir tal texto teleografiado hace dudar de ello. Pese a la rapidez del medio comunicativo utilizado, después de leer sorprendido, un par de veces, las tirillas blancas de texto sobre el papel azul, ondulado por la goma, sería hasta cierto punto normal que el galerista se preguntase si en ese momento On Kawara seguirá en realidad vivo, pues habrá un momento en que la frase carecerá de veracidad. En el Talmud "*Vida y Muerte están en manos de la lengua*". Julia Kristeva nos lo explica: "la escritura sería el registro a través del orden simbólico de esta dialéctica del desplazamiento, facilitación, descarga, investimento de pulsiones (de las cuales la más pulsional es la pulsión de la muerte) que opera-constituye el significante, pero también lo excede, se sobreañade al orden lineal de la lengua utilizando las leyes más fundamentales de la significancia (desplazamiento, condensación, repetición, inversión), dispone de otras constelaciones suplementarias, produce un sobre-sentido"⁴⁴.

Y esta escritura, como hemos dicho antes, proporciona cuerpo trascendiendo la realidad última: "Cuando se escribe el cuerpo, se le da cuerpo en el texto que es el lugar de la ausencia"⁴⁵. On Kawara siempre estará vivo en esa escritura que certifica su 'temporalidad'. Pero toda escritura posee pérdidas, una de ellas la constata Kafka en una carta a su idolatrada Felice: "Escribir cartas significa quedarse al descubierto ante los fantasmas que esperan ávidos. Los besos escritos no alcanzan su destino: los fantasmas los sorben por el camino. Y con este precioso alimento se producen de manera inaudita."⁴⁶. Esa es también la pérdida de On Kawara: su destino acomete a su destino. La pérdida es la del tiempo real al privilegiar un espacio intemporal virtual.

⁴⁴J. Kristeva; "Cómo hablar con la literatura". Art. en la rev. temática *El hombre y su mundo*, nº16, Eds. Calden, Buenos Aires, 1974, p.75-118. Cita en p.91.

⁴⁵A. Hurat; "Corps et langage", en *Thérapie Psychomotrice*, nº16. Citado por Julia Kristeva en *Loca Verdad. Verdad y verosimilitud del texto psicótico*. [1979]. Fundamentos, Madrid. 1985, p.129

⁴⁶Kafka; Carta a su amada Felice en Marzo de 1922. En Anna Poca. *La escritura*. Montesinos. Barcelona. 1991, p.30.

Mientras estudiábamos lo biográfico de la serie *Date Paintings* de On Kawara leímos casualmente la introducción de Enrique López Castellón a la traducción de Francisco Javier Carretero Moreno del *Ecce homo* de Nietzsche; en ella aparece una reflexión sobre lo autobiográfico en el grueso del comentario a esta introspección nietzscheana que puede proporcionarnos pautas para la reflexión sobre la producción del artista japonés; el texto es el siguiente: "A efectos públicos, el interés que en el lector puede despertar una autobiografía radica en la significación e importancia social -política, artística, literaria, etcétera- de los actos realizados por el autor o por los personajes a quienes trató íntima y directamente. Conocer a las personas que hay detrás de unas obras de renombre para mejor entender éstas puede ser otro factor explicativo de la razón de ser de una autobiografía. Por ello dice Unamuno que 'la íntima biografía de los filósofos, de los hombres que filosofaron, ocupa un lugar secundario. Y es ella, sin embargo, esa íntima biografía, la que más cosas nos explica'". Esto coincide perfectamente con una declaración de Ian Breackwell que ya hemos citado al analizar el uso del soporte bibliográfico en las artes plásticas; en ella -recordémoslo aquí- el artista nos advertía de la sumisión del relato autobiográfico, más especialmente el diario a "acontecimientos secundarios de la vida cotidiana", coincidiendo, si no en plenitud sí en esencia con lo dicho por Unamuno, y en On Kawara se refleja esta idea ya desde los títulos: *I Went, I Met, I Got Up, ...* On Kawara realiza el dictum de López Castellón en cuanto a que nos proporciona los actos precisos de nuestra biografía, de nuestro 'estar en el mundo', por los sucesos que ocurrieron un día concreto en el que nosotros también hemos vivido -real o ficticiamente-. Múltiples son las autobiografías de artistas pero, si tuviésemos que escoger una actual nos inclinaríamos por los diarios de Eva Hesse: en ellos se presencian vividos los hechos primordiales de este siglo: las persecuciones sufridas por unos hombres, el exilio, la fragilidad y pluralidad del amor, la enfermedad del siglo, la muerte prematura presagiada, ...⁴⁷. Pero no es este el tipo de

⁴⁷En el catálogo de su retrospectiva en el I.V.A.M. de Valencia en 1993 Helen A. Cooper (p.155-156) testimonia la importancia de la palabra en Eva Hesse: "Hesse amaba las palabras. Lectora voraz y ecléctica, detallaba cuidadosamente en su diario cualquier libro que estuviera leyendo. Mel Bochner le regaló un diccionario que ella penetró buscando posibles títulos, anotando, a veces, listas de palabras y sus definiciones. Aunque en 1967 escribió que 'el título llega después del hecho' en 1969 subrayó su importancia al escribir en su diario que 'para mí, los títulos lo vivifican todo'. No es extraño pues, que el sentido del humor y la alegría de Hesse, su afición a los ritmos verbales, a los juegos de palabras y a las referencias oscuras se manifiesten a menudo en los títulos que dió a sus obras: *Oomamaboomba*, *Eightier from decatur* y *Metronomic Irregularity* (Irregularidad metronómica). Algunos títulos muestran su interés por la repetición y las series: *Accession*, *Addendum*, *Repetition Nineteen II* (Repetición diecinueve); otros, su preocupación por el cambio y el transcurso del tiempo: *Sequel* (Secuela), *Right After* (Justo después). Títulos como *Ishtar* y *Ennead* nos conducen a la riqueza del arte de la antigüedad y a la mitología para expandir, así, el espectro de significados posibles. Algunos se refieren, de manera estricta, a asuntos personales: *Hang Up* (Colgado) era la expresión más usada por Hesse en sus diarios para describir su fracasada relación con Doyle." Y continúa diciendo posteriormente: "Las intrincadas relaciones entre lo visual y lo verbal en la vida y el arte de Hesse se revelan en los numerosos dibujos que animan las páginas de su diario. En especial, después de 1967, introduce de manera frecuente dibujos entre sus textos escritos.

biografías que pretendemos estudiar aquí; rehusamos la biografía literaria en beneficio de la biografía plástica.

Como vemos en la definición de Unamuno, la degustación de las autobiografías por lectores parece deberse más a un deseo de conocimiento de actos privados e íntimos desarrollados por ese autor; pero On Kawara no nos da más que una fecha, no hay apenas exposición de acciones personales -tan sólo confirma su estancia en el lugar donde adquirió el periódico y la lengua en la que él escribe mecanográficamente algunos sucesos, sólo realiza una mención de temporalidad vivida-. Y ello se debe a que la temporalidad que describe este artista abarca mucho más que la auto-temporalidad, que la autobiografía: es una temporalidad compartida, una temporalidad que abarca al observador, que nos abarca a todos los que o hemos vivido esa fecha o, si no la hemos vivido, repetimos, podemos documentarla en el dossier de prensa que el artista añade. Karl Popper en el Prólogo a su obra *La miseria del historicismo*⁴⁸ rechaza cualquier atrevimiento pronóstico erróneo e inocentemente instituido por endiosamiento intelectual; el historicismo de los diarios de On Kawara carece de cualquier afán de futuro, se contenta con referenciar el día a día. *Carpe diem*. El por qué del uso de periódicos por On Kawara nos la da Mario Merz, aplicándola a su propia obra *Il sentiero per qui* (*The Way Here*) -en el que coloca los primeros números de la serie de Fibonacci, realizados en neón, sobre bloques de periódicos: "Newspapers captures a precise moment in history. An earthquake in Naples: they all reported this earthquake in Naples. Sixty miles of newspapers about it! The straight line of newspapers bundles, which leads through the little castle, stands for the line of history. There are many things from the past that get into my work (...)"⁴⁹. Idéntico comentario podría haberlo aplicado a muchas obras de las realizadas con periódicos y neones, como *Il fiume appare* (1986). On Kawara y Merz coinciden plenamente en ese relato del tiempo, en su material de ejecución, aunque su exposición sea muy distinta, pues en el caso de Merz, la consulta de un periódico de los primeros destruiría la obra.

Si On Kawara nos sitúa en el *Carpe diem*, nos sitúa en el ser sujetos en presencia, en nuestra propia autobiografía, como antes expresamos, en nuestro 'estar en el mundo', y así

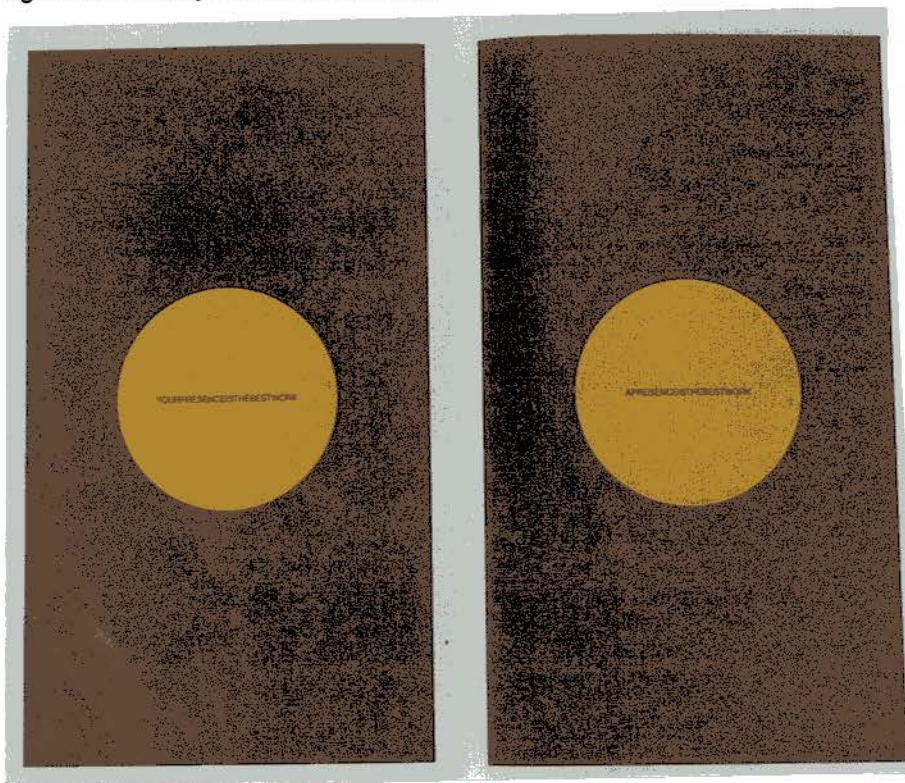
En cambio, a principios de los sesenta, incorporaba palabras y frases en muchos de sus dibujos ya acabados. Quizás, la unión más sutil entre lo verbal y lo visual se produce en la manera en la que Hesse solía distribuir las palabras en las páginas de su diario -frases separadas en cláusulas en distintas líneas, escasa puntuación, y líneas cuya situación evocaba las pausas de las estrofas- lo que dotaba a las palabras escritas en negro sobre el blanco del papel de una presencia visual expresiva, incluso poética". [Para evitar confusiones, en el presente texto han sido eliminadas las referencias numéricas a las fotografías del catálogo original]. Refrendando todas estas ideas ha de ser señalado el interesante artículo de Alicia Murria "Objetos obstinados", aparecido en *Lápiz*, n°92, marzo-abril 1993, Madrid, p.62-64.

⁴⁸Karl R. Popper; *La miseria del historicismo*. [1957]. Alianza. Madrid, 1992 (1ª ed. Taurus, Madrid, 1961).

⁴⁹Mario Merz; "Did I Say It or Didn't I?". Fragmentos del diálogo mantenido por el artista con el equipo editorial de la revista *Parkett* en Zürich (diciembre 1987 - febrero 1988). Publicado en *Parkett*, n°15, febrero 1988, p.79-83.

también lo entiende James Lee Byars cuando sobre los dorados característicos de su procesualidad inserta los textos "Your presence is the best work" y "A presence is the best work" (fig.366). No hay aquí cortesía hacia el espectador -eso sólo podría percibirse en una mirada extremadamente superficial-. Byars nos coloca ante una realidad fundante, rechaza la materialidad de la obra para donarla al espectador, hacerlo uno entre los muchos, también presentes.

Fig.366. James Lee Byars. Golden Presence. 1989.



Actualmente en el mundo desarrollado todos realizamos sin advertirlo una autobiografía, escrita a través de nuestros álbumes de fotografías; en ellos pueden ser constatados nuestros cambios físicos, nuestros estados y acciones, nuestro pasado, presente y futuro aparecen ahí presentes. Reinhard Mucha decide realizar una obra autobiográfica que abarca treinta de sus primeros años, recurriendo para ello a la mezcla de fotografías por él protagonizadas -desde la primera que le hicieron al poco tiempo de su nacimiento, la típica con el culito al aire, hasta la última con treinta años, en la que parece estar saltando fuera del papel- y les añade otro elemento muy peculiar, enormemente significativo: sus cuadernos escolares. Utiliza un curioso recurso expositivo: dentro del mismo cuadro adjunta una fotografía en la parte izquierda y una fotocopia de un cuaderno abierto en la derecha, pero recurre a un ingenioso método expositivo: la primera fotografía acompaña al último de sus cuadernos, y viceversa, con lo que en ningún caso existe coincidencia exacta entre edad fotográfica y registro escrito, si bien la menor diferencia se da en las edades

centrales. El objetivo de esta exposición de su intimidad biográfica se la confesó a Raimund Stecker⁵⁰: es hacer recordar al espectador sus propias experiencias tras haber mostrado ostentosamente las suyas; "Mucha -nos dice R. Stecker- reminds us, he remembers, and by showing his memories in such a way that we can plug into them, he remind us to remember.". En una habitación cercana Mucha colocó objetos queridos que le sirvieron en el pasado y que conserva con nostalgia. Pero ¿qué dicen los escritos de su cuaderno? ¿de qué nos hablan? Raimund Stecker nos saca de dudas: son, en su mayoría, esas frases recriminatorias y correctoras de la falta cometida en el aula y que debía copiarse como castigo un número determinado de veces, siempre excesivo, para el día siguiente⁵¹. Es el castigo del tiempo; hacer perder el tiempo en actividades inútiles (Sísifo). El curioso curriculum vitae de Tom Phillips (fig.367) es un plagio del curriculum del personaje central de la conocida novela *The Secret Life of Walter Mitty*, llevada después al cine y protagonizada por Dany Kaye. Se trata de un curriculum vitae de un hombre que posee una doble vida, la real, en la que es un personajillo gris y con una riqueza onírica tan fuera de lo corriente que le lleva a ser su vida principal. Phillips mantiene el esquema pero sorprendentemente cambia el nombre del personaje, Walter, por Salvador.

Fig.367. Tom Phillips. Curriculum Vitae XII. Serie realizada entre 1985 y 1992.



Pero, ¿cuál es el personaje relatado en las biografías y autobiografías? Quizá el dato más importante lo aporte Luigi Pirandello al independizar el personaje del autor⁵²; al igual

⁵⁰Raimund Stecker, "Reinhard Mucha. A Hermetic Life Story". *Flash Art*, n°153, verano, p.143.

⁵¹"(...) some pages contain a short essay, but mostly we find samples of the unspeakably monotonous written punishments that were common years ago: endless repetitions of 'I mustn't talk in class', 'I must keep quiet', 'I must stand up at the sound of the bell'." (Raimund Stecker; op. cit.)

⁵²"El personaje, en cuanto nace, adquiere tal independencia que se libera de su autor, y puede ser

podemos verificar que ocurre en las biografías y autobiografías. Si bien en el primer caso es más clara en cuanto a que existen datos fidedignos de insalvable emisión, con las autobiografías el caso se extrema, pues ambos coinciden, con lo que pudiera afirmarse que la independencia de uno con el otro no existe. Sin embargo existe una tercera figura que desconecta la identidad, es el espectador, gracias a él ambas figuras dividen sus mundos

No obstante, pueden ser emitidas opiniones contrarias. Fischer y Lledó parecen inclinarse por un autor omnisciente en cuanto a sus personajes. Es una opinión más. "El artista -nos dice el primero al referir su conocimiento de la época relatada- sólo puede experimentar lo que su época y sus condiciones sociales le ofrecen. La subjetividad de un artista no consiste, pues, en que su experiencia sea fundamentalmente distinta a la de otros hombres de su época o de su clase, sino en que es más fuerte, más consciente y más concentrada"⁵³, y es complementado con el segundo que añade: "Y por eso también, por mucho que la llamada objetividad histórica afine nuestros criterios, el espacio colectivo y real que nos sostiene, nos convierte en lectores ideológicos, en 'lectores-personajes' de un papel en el que resuenan otras voces, y en cuyo posible silencio tienen cabida múltiples y, a veces, irreconocibles ecos."⁵⁴ Sin embargo, Anna Poca contempla una contradicción - contradicción fundante y obligada- en todo escrito de un autor: "Cualquier escrito está investido de un saber-hacer para el que no es indiferente ni la edad, ni el sexo, ni la profesión, ni la formación cultural del escritor/a/es/as. Y a la inversa: un escrito puede detentar un carácter anónimo (graffiti); colectivo (anuncio publicitario); o único (discurso político) ..."⁵⁵.

Por su temporalidad inmutable la producción artística (obra, personaje, ...) otorga al personaje una fijeza supra-histórica, lo sitúa en un presente siempre eterno: "Un personaje, caballero, puede preguntarle a un hombre 'quién es'. Porque el personaje tiene una vida verdaderamente suya, con carácter propio, por lo cual siempre es 'alguien'. Pero un hombre... -no lo digo por usted-, un hombre, en general puede ser un 'don nadie'."⁵⁶. La ficción se hace así el lugar del tiempo en permanencia, inalterable, única realidad fija.

imaginado por los demás en situaciones que el autor no pensó jamás, y hasta llegar a tener un significado que el autor no sospechó siquiera." Luigi Pirandello; *Seis personajes en busca de autor*. Alfíl. Madrid. 1955, p.66.

⁵³ Ernst Fischer; *La necesidad del arte*. Península. Barcelona. 1985, p.53.

⁵⁴ E. Lledó; *El surco del tiempo*. Crítica. Barcelona. 1992, p.33-34.

⁵⁵ Anna Poca i Casanova; *La escritura. Teoría y técnica de la transmisión*. Montesinos. Barcelona. 1991, p.33

⁵⁶ Luigi Pirandello; *Seis personajes en busca de autor*. Alfíl. Madrid. 1955, p.64. Utilizaremos como aval una experiencia teatral, pues el teatro siempre ha sido lugar de experimentación predilecto de las relaciones entre palabra e imagen. Así lo ve, por citar un ejemplo, Angel García Pintado (*El cadáver del padre* (Antes de vanguardia y revolución). Akal. Madrid. 1981; en especial en su capítulo *El mito de la obra total*.) quien lo califica de "laboratorio, encrucijada, hogar y lugar de los cinco sentidos" (p.56).

Interpretación de la historia.

Aparte de que cada tiempo parece proporcionar unos valores emergentes, algo similar a la moda⁵⁷, que permiten apreciar especificidades que en otra época no serían consideradas, la palabra ha adquirido en la actualidad por un proceso de este tipo un valor plástico innegable, trascendiendo incluso el simple valor caligráfico o del arabesco (ésto sería Michaux, antes mencionado).

Una de las más interesantes reflexiones de Ph. Sollers es la ejercida sobre la movilidad de los textos literarios. Nosotros pensamos que dicha reflexión es trasladable desde el ámbito literario al plástico, no por cierto el mismo Sollers emite ejemplos como Botticelli al que, en un momento determinado, atribuye el descubrimiento de la incognita de la página siguiente: "Boticelli ha mostrado que de una página blanca a otra página blanca, del anverso de una página a su reverso, la distancia podía ser la del mundo explorado en su mayor dimensión"⁵⁸. La idea esencial dada por el pensador en su ensayo *Dante y la travesía de la escritura* (1965)⁵⁹ es que al tiempo que existen monumentos -literarios o plásticos- agilizados por la cultura, sobre los que en cada época se dan visiones novedosas, se renuevan, existen otros inmovilizados por la misma cultura. Enfrenta así la Eneida a la Divina Comedia; si la primera ha sido considerada como obra libre y, por ello, estudiada en diferido, descifrada, la segunda fue considerada un monumento estable, referencia cultural limitada a su tiempo, inmovilizándola hasta el absurdo (posteriormente comenta que este error está siendo subsanado en el presente siglo, y así él la contempla, sorprendente pero inteligentemente, como "la refutación más impresionante de toda idea de otro mundo y del más allá"). En toda obra, de este modo y según lo que venimos diciendo, hay una parte fija y otra inmovil y es en esta última donde puede ser desplegada la interpretación⁶⁰. "De esta

⁵⁷"En Europa, además, la Historia Universal va acompañada todavía por un indicador diario cronológico completamente especial, que en las expansiones perceptibles de los acontecimientos permiten conocer a primera vista cada decenio; éste se halla bajo la dirección del sastre. (Por ejemplo, un supuesto retrato de Mozart, expuesto en Francfort en 1856, que lo representaba siendo joven, lo reconocí inmediatamente como ilegítimo, porque el traje pertenecía a una época de veinte años atrás)." (A. Schopenhauer; *Ensayos sobre religión, estética y arqueología*. Ed. La España Moderna. Madrid, edición no fechada, p.167-168).

⁵⁸*La escritura y la experiencia de los límites*. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.48.

⁵⁹Publicado como un capítulo de su obra *La escritura y la experiencia de los límites*. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.14-48.

⁶⁰Para J. Kristeva, como para Wittgenstein mucho antes, la palabra en sí misma es apenas nada, necesita para su más perfecta significación estar inmersa en un discurso definido (El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística. [1969]. Fundamentos. Barcelona, 1988, p.22. Trad. de María Antorauz. "(...) solo estará completa si la estudiamos en un discurso, teniendo en cuenta la enunciación del hablante". Y, en la página siguiente cita en su favor a Sapir quien considera un error "confundir el lenguaje con el pensamiento conceptual tal como éste se ejerce actualmente; llega incluso a afirmar que el lenguaje es ante todo una función 'extrarracional', lo cual significa que su materia se manifiesta en diferenciaciones y sistematizaciones que no forzosamente tienen algo que ver con la razón del sujeto definido actualmente como sujeto cartesiano".. Redundando en ello añadimos una lírica declaración del máximo defensor de la oralidad de nuestro siglo: Walther J. Ong, desde esa enérgica defensa de la oralidad considera como principal axioma que "Toda historia tiene distancia estética, pero siempre se dice o se escribe en un lugar en

manera, lo temporal y lo eterno se conjugan puesto que si bien lo escrito es inerte en sí mismo, soy yo quien le doy vida conectando, así con otros que están detrás del texto escrito". Es decir, conjunta "la noción estética dominante en la filosofía analítica con la noción dinámica del lenguaje propia de la filosofía hermenéutica."

Ulrich Horndash desde sus instalaciones espaciales realiza un recuento de la historia. La asimilación de hechos históricos a lugares determinados, aun cuando estos y aquellos no posean un carácter universalizado, se traduce en este artista -a juicio de Marja Bosma⁶¹- en una cuidada manipulación aportando datos incongruentes. Banderas, heráldica y otros símbolos de la Revolución Francesa aparecen en sus obras sobre paños que encubren bajo sus pliegues palabras en relieve, en materiales sólidos, como Farce e Intrigue; no se ven ya los valores épicos de la revolución, sino aquellos más oscuros de los que se valieron para instalarse en el poder⁶². Una idéntica labor arqueológica la encontramos en Laurent Joubert -quien no siempre utiliza palabras en su obra, y cuya materialización no puede evitar ser comparada con ciertas obras de Wim Delvoye-; tomando reproducciones de documentos literarios de los últimos cinco siglos (tratados de heráldica, ex-libris, textos en diversas lenguas, ...) realiza una profunda crítica al centralismo europeo, a la consideración del mundo clásico occidental como fermento del progreso cultural en detrimento de otras culturas y de sus objetivos igualmente convenientes. Muy cercano a este espíritu y a sus formas se encuentra Eugenio Dittborn -en la reciente exposición Cocido y crudo pudimos ver una de sus obras-. Pero el sentido de la escritura de Joubert la describe Jean-Marc Huitorel⁶³ conjugando brevedad y efectividad: "en ce sens Laurent Joubert n'est pas très 'sloigné de la position d'un Levi-Strauss qui voyait dans l'invention de l'écriture, non pas une libération mais un moyen supplémentaire d'asservissement."

Opalka opera en un momento determinado con una fotografía del Auriga de Delfos -escritura plástica- al intuirlo como firme desafío al olvido provocado por el transcurrir temporal; lo ve como el hombre que ha perdido todo (caballos, carro, brazo derecho,

un momento dados de la historia" (Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture. Cornell University Press. Londres, 1977. p. 233. "A story has aesthetic distance, but it always is told or written at a given place in a given moment of history").

⁶¹Marja Bosma; artículo sobre el artista en el catálogo Nachtregels. "The picture and texts, in short the added meaning given to them by Hordash, transform the historical place into a historicist consciousness that throws its shadows belligerently forwards into today".

⁶²Sin embargo pudieramos decir con W. J. Ong, que los conceptos que emite ya no son los mismos que en el pasado: "In the analysis, all our interpretation of the more exact verbal records of the past is dependent not on writing but on vocal exchange in the present. We know the meaning of words which we look up in a dictionary because we can connect them, directly or deviously, with words which we actually use or hear others use in real exchanges of speech." (Walter J. Ong; The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History. Univ. of Minnesota Press. Minneapolis. 1981, p.32).

⁶³Jean-Marc Huitorel; artículo sobre la exposición de L. Joubert titulada "Le Bateau ou la Forêt", en Le Quartier. Centre d'art contemporain. Quimper (28 junio - 18 octubre 1992). Art Press, n°173, octubre 1992, p.98.

incluso al guerrero que presumiblemente ascendía al carruaje), pero sigue siendo un conductor de carros, impasible al infortunio y al transcurrir de la historia, y su antigüedad de 24 siglos lo acerca a poder ser entendido como el número 1 del arte; número 1 en sentido griego -tan importante para Opalka- como unidad, tal como hoy es entendida, y como totalidad, algo que todavía resuena en nuestra palabra 'unidad' en su sentido de unión totalizadora.

Cinetismo.

"Me sorprende -dice Michaux en una entrevista concedida a Jean-Dominique Rey⁶⁴- que tan pocos pintores hoy en día se preocupen por esa velocidad cuando se trata de un fenómeno esencial de la época. Escultura y pintura son todavía de una lentitud medieval." Salinas habla, mucho antes de Virilio, de la regencia que sobre el mundo posee el tiempo, entendido más que como concepto como medición obsesiva; habla de las "tres gracias modernas": "la prisa", "la eficacia" y "el éxito" y adelanta que ya Machado había hecho notar la cancelación del homo sapiens, del homo loquens y el homo faber, siendo sustituidos por el "homúnculus mobilis, el hombrecillo que se agita"⁶⁵..

Las experiencias de Duchamp en la década de los veinte con sus rotorrelieves (fig.368 y 369) inauguran un sentido del cinetismo radicalmente físico a la par de especulativo. Sus experiencias serán retomadas posteriormente por innumerables artistas de los que aquí, por su seducción, emitiremos algunas producciones concretas.

Los neones de Bruce Nauman⁶⁶, como One hundred Live and Die, Raw - War o Eath and Death atienden no sólo a los significados de los mensajes, sino también a la velocidad de emisión. El espectador observa mensajes a fogonazos imparables de los que capta sólo una pequeña parte, la parte justa, y su encadenamiento significativo; son casi como la vertiginosa letra de una canción, comprensible por esencias. Los psicólogos Paivio y Csapo realizaron estudios sobre la influencia de la velocidad en la emisión de mensajes; presentaron series de nombres a gran velocidad para disminuir el tiempo de percepción del espectador y realizar un cómputo del residuo evocativo producido: este proceso disminuye "la intervención de los procesos de formación de imágenes en la codificación mnésica y por tanto disminuye las tasas de recuerdo de la información en que interviene"⁶⁷. La diferencia

⁶⁴Esta entrevista, firmada por la entrevistadora, aparece en el catálogo de la monográfica sobre Henri Michaux en el I.V.A.M. (Valencia. 1993) con el título "La experiencia de los signos. Entrevista con Henri Michaux", p.210-213.

⁶⁵Pedro Salinas; La responsabilidad del escritor y otros ensayos. Seix Barral. Barcelona, 1961, p.62-65.

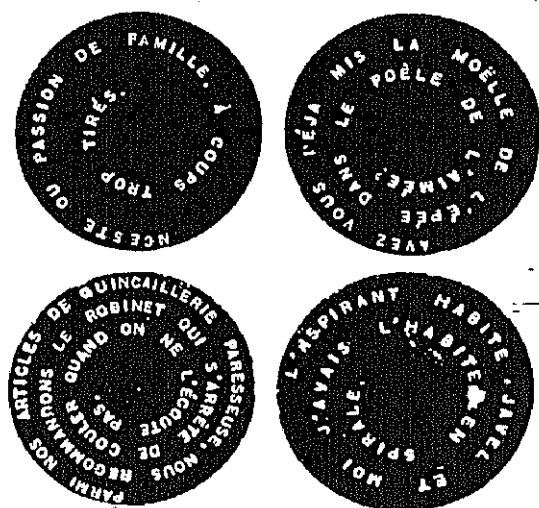
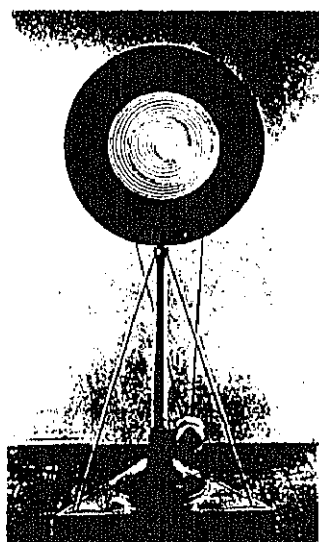
⁶⁶Nauman acude a las palabras y no a las imágenes atendiendo a una efectividad de asimilación, algo que múltiples autores habían recogido. Aquí adjuntamos una corta manifestación de M. Denis: "(...) el tiempo de reacción verbal es más rápido en respuestas a palabras (lecturas) que en respuestas a dibujos (denominaciones), sugiriendo que hay una mayor disponibilidad de codificación verbal en el primer caso (Fraisie, 1964)". (Michel Denis; Imágenes mentales. Siglo XXI de España. Madrid. 1984, p.161).

⁶⁷Véase a este respecto la obra de Michel Denis, Imágenes mentales. Siglo XXI de España. Madrid. 1984,

con Nauman es que éste permite que el espectador repita la visualización cuantas veces quiera. Además, el uso de verbos con acciones concretas -con un grado de abstracción mínimo- incide directamente en la evocación de imágenes. La temporalidad así conseguida se refuerza con la repetición intermitente. Si los rotorrelieves de Duchamp poseían una fuerte carga erótica, esta también aparece en algunas obras de Nauman, pero con un sentido más macabro, pues su sexualidad está marcada por la muerte.

Fig.368. M. Duchamp. La rotative demisphère. 1925.

Fig.369. M. Duchamp. Discos con textos en espiral. 1923. De la película *Anémic Cinema*. 1926.



Brook Adams⁶⁸ considera que las tres principales aportaciones de Schnabel en el arte de los ochenta han sido la "fragmentación de lenguaje, autoridad y tiempo histórico". En su serie *The Recognitions* -basada en la obra del mismo título del escritor americano William Gaddis, con el cual posee una sólida amistad- según propio testimonio, propone una temporalidad mnemónica, pues nuestros recuerdos frecuentemente nos asaltan de improviso, sin guardar un orden cronológico; en la citada serie crea el cuadro "Spinoza" antes que el de "Ignatius of Loyola", posteriormente el del pintor parisino "Henner" y el dedicado a "Oscar Romero", arzobispo de San Salvador asesinado y el de "Manuel Benitez"⁶⁹. La mezcla indiscriminada que propugnaba Philippe Sollers en *Logiques*⁷⁰ ("Dante y Sade, Mallarmé y Georges Bataille").

p.69

⁶⁸ Brook Adams; "Julian Schnabel: An American Perspective". Contribución al catálogo de la exposición Julian Schnabel. *Work on Paper* (Edimburgo y Chicago, 1990). Ed. Prestel. Munich, 1990, p.29.

⁶⁹ Anmon Barzel; "With Schnabel, About schnabel. An Introduction and Excerpts from an Interview". Cat. Julian Schnabel. C.A.C. Luigi Pecci. M.A.C. Prato. Prato, Toscana, 1989, p.18-28

La pareja de amigos Richard Long y Amish Fulton realizan un caminar (disfrute del discurrir del espacio y del tiempo) sin motivo, dejándose llevar, encuadrándose en la experiencia benjaminiana del flaneur. Su manera de materialización es diferente, pero su descripción temporal se aproxima. Días de Piedras de Long constata una acción temporal absurda pero configuradora de espacios sagrados (todo lo sagrado es absurdo, contrario a razón).

Días de piedras
Catorce días Catorce piedras
Una piedra colocada cada día
para construir un montón de piedras en las colinas de Quantock
Somerset Inglaterra 1980.

A pesar de todo lo dicho hemos de advertir que ese cúmulo documental que el artista genera, y que es lo que frecuentemente se exhibe, no es más que algo complementario, pues la obra es realmente la labor realizada en el campo, el paseo o la construcción realizada, el resto no es más que grabar un recuerdo; Anne Seymour, Conor Joyce y Jill Johnston⁷¹ nos advierten sobre esto.

Edward Ruscha (fig. 370 y 371) reflexiona también sobre el transcurrir del tiempo; desde la obra que muestra parcialmente la esfera de un reloj que marca, posiblemente, las 12:05, hasta la imagen High-speed Gardening, Jardinería de alta velocidad, en la que con toda seguridad reflexiona sobre esa labor tan típicamente americana que es cortar el césped los domingos por la mañana. En una sociedad en la que se lucha contra el tiempo los espacios tranquilizadores de ocio, de 'pérdida de tiempo', han de realizarse a toda velocidad.

Fig.370. Ed Ruscha.

Fig.371. Ed Ruscha. High-speed Gardening, 1989.



⁷⁰Se cita aquí de su introducción para el libro La escritura y la experiencia de los límites. [1978]. Pre-Textos. Valencia, 1978.

⁷¹Anne Seymour; contribución al catálogo de la exposición de R. Long en el Palacio de Cristal. Ministerio de Cultura, Dir. Gral. de Bellas Artes / The British Council. Madrid, 1986.
Conor Joyce; "Walking into History". Flash Art, nº147, verano 1989, p.114-117.
Jill Johnston; "Walking Into Art". Art in America, abril 1987, p.160-169.

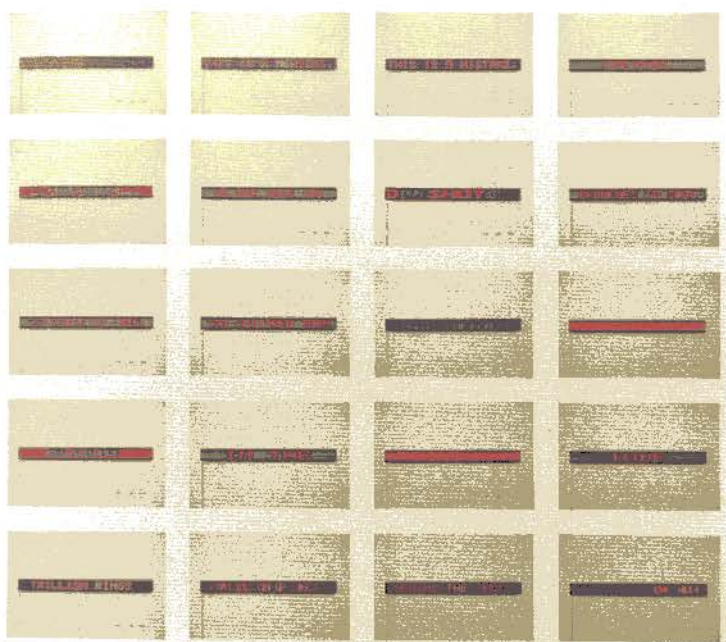


Fig.372. Jenny Holzer. Selección de su serie Under a Rock. 1986.

Los nuevos medios tecnológicos de la imagen⁷² predisponen a una exaltación del movimiento y de la velocidad que parece reinventar la relación entre los términos de espacio y tiempo. "Today -dice Ken Friedman⁷³- , computers and everything that flows from them depend on timing devices unimaginable in a world where the original clock was a bell that called people to prayer from they daily tasks"; y apunta ciertos sistemas informáticos que han proporcionado a la palabra la fluidez suficiente dentro de estos sistemas para hacerla funcional en ellos (QWERTY, DVORAK, etc.). Este punto ya ha sido tratado anteriormente en un nivel muy general por lo que consideramos permisible retomarlo para desgranar ahora en él este tema específico. El nuevo espacio carece de materialidad en su soporte, la vertiginosa pantalla parece haber suplantado al papel. Rainer Ganahl estudia la desmaterialización de los mensajes por la informática, de su pérdida de una materia sólida como soporte cuya máxima expresión pueden ser los modem, las opciones cliente-servidor, las autopistas de información o el Internet, concretamente. Para la exposición recurre a un medio tradicional, pintando directamente en el muro de la sala de exposiciones y lo que muestra son los nuevos soportes de visualización informático por pantalla, como las ventanas del sistema Windows, recuperando, como observa E. Heartney⁷⁴, la antigua noción renacentista del arte como ventana (Window) del mundo y a la que el mismo artista

⁷²Para el desarrollo de este punto ha sido fundamental el número monográfico de la revista *Anthropos* titulado *Invencción informática y sociedad. La cultura occidental y las máquinas pensantes* (nº164, enero 1995) por lo que aconsejamos su lectura a quienes deseen una ampliación de datos.

⁷³Ken Friedman; "The Language and Culture in The Information Age". Revista temática A.D. Art & Design. nº45, *The Multimedia Text*. 1995, p.56-59.

⁷⁴Eleanor Heartley; Rainer Ganahl at Nordanstad-Skarstedt". *Art in America*, marzo 1993, p.113 y114.

atribuye influencia sobre los diversos lenguajes informáticos, especialmente el citado Windows: "Art is no longer a matter of empirical observation. Now it is made up of data: list, indexes and tables of contents"⁷⁵, a lo que añade que es como considerar como información no tanto los libros leídos sino el listado de catalogación de la biblioteca en que se encuentren. Pero, además, Ganahl emite informaciones en sus ventanas informáticas que emiten sarcásticos comentarios sobre el arte actual y que él ve como la materialización de las pérdidas del autor concreto, de la cuantificación de las tiradas de emisión y de un valor económico fijado. El artista francés Ernst T también observa dichas pérdidas en estos nuevos medios de información y afirma el despliegue de una nueva escritura que rechaza el sigilo de la escritura tradicional⁷⁶, y propone un punto de vista ético sobre el creciente convencionalismo artístico.

En el año 1987 Cage concede una entrevista a Nicholas Zurbrugg en la que sale a colación este tema. Cage se muestra fascinado por la idoneidad de estos medios y se muestra optimista hacia ellos; rechaza que sean un producto que fomente la superficialidad y subraya la contingencia maravillosa de que nuestras 'almas' pasen a ser electrónicas, con la emergencia de una transparencia ilimitada⁷⁷. Es un punto de vista que se muestra confiado con la asimilación de la información a estos canales y a la integración de su 'no-inocencia'. La velocidad de la tecnología fomentaría en este caso las posibilidades de acceso y comunicación 'democráticos'.

La ritmicidad del lenguaje ha llevado a un amplio número de artistas a asociarlo plásticamente con la música (Harry Partch, Kenneth Gaburo, John Cage, Jackson McLow, Robert Ashley y Benjamin Boretz⁷⁸). La informática ayuda en esto y se muestra como dispositivo (técnica + inteligencia artificial) más que como utensilio. La diligencia que poseen es aprovechada en todos los procesos de comunicación artística.

El video, a diferencia del cine que gozó siempre de gran dependencia, parece apropiado para que el artista realice su producción, tanto en paralelo a los procedimientos tradicionales como superponiéndose y anulándolos en favor de lo que ha venido a llamarse videoartistas; sin lugar a dudas ello vino determinado por la practicabilidad de todo el proceso de rodaje, grabación y copia, así como por lo reducido de sus costes. La fusión facilitada por Jean-Luc Godard de rodaje-grabación del discurso por imágenes- y escritura inauguró amplios caminos. El medio escenográfico le aporta su metodología expositiva,

⁷⁵La referencia procede igualmente de Eleanor Heartley; ver cita anterior.

⁷⁶Más información sobre este artista puede ser hallada en un artículo de Heiner Nine sobre el artista en la revista Juliet Art Magazine, n°47, abril 1990, p.37; y en Jean-Yves Jouannais; referencia a la exposición del artista en la gal. Gabrielle Manbrie (París, 4 enero - 1 febrero 1992). Art Press, n°167, marzo 1990, p.90.

⁷⁷La entrevista fue publicada por su autor en la revista temática A.D. Art & Design, n°45, "The Multimedia Text", 1995, p.17-19.

⁷⁸A este respecto resultó esencial el artículo de Warren Burt "20th-century American Composers and the Text". En A.D. Art & Design, n°45, "The Multimedia Text", 1995, p.11-16.

siendo subrayables las experiencias de Robert Wilson y Heiner Müller, quienes en sus experiencias conjuntas realizan fusiones de imagen y palabra hasta límites nunca antes sospechados⁷⁹. En todos los medios de la imagen en movimiento se produce un cruce entre la imagen actual real y la imagen virtual, la teoría bergsoniana del espejo y de las imágenes mutuas de Bachelard, hasta alcanzarse una indiferenciación entre ambas; los tiempos y espacios se fusionan y, con ello, sus velocidades. El tiempo real padece quiebras, ausencias (Baudrillard) como las existentes en los lapsos interestescénicos de las imágenes virtuales en movimiento. El diálogo, por ésto mismo, parece ser la mejor forma de entendimiento (ciertos momentos de la historia, deplorables, ignoran el diálogo y nace la consigna, el pensar ajeno autorizado, la opinión del líder hecha realidad). La realidad virtual parece sustituir al mundo del sueño.

Arte y cartografía.

"La literatura tiene la función
de trazar gráficos y mapas"
(Kenneth Burke⁸⁰).

Si ya antes hablamos de la medición de espacios ahora hablaremos de su escritura plástica por excelencia: los mapas. La escritura también apoyará estas configuraciones: "la escritura debe ser la concepción de un 'topos' que escape a los rituales literarios obsoletos."⁸¹ Nelson Goodman nos introduce en este tema cuando relaciona las imágenes percibidas y las imágenes materiales -cercanas a la diferencia entre ser en esencia y ser en existencia- y llega a la conclusión en que no hay un mundo único sino tantos como representaciones de ese mundo, pero en su argumentación dice: "(...) por mucha familiaridad que se acumule, no se logrará que esta convierta un párrafo en un cuadro". Goodman sentía la cercanía de los cuadros en su manera de representar el mundo, algo a lo que la palabra no accedía del todo.⁸² Los mapas han existido desde siempre y es considerable la preocupación que el hombre encuentra en representar su mundo desde la

⁷⁹Esta idea fue obtenida de Robert Scanlan ("Post-modern Time and Place"; en A.D. Art & Design, nº45, 1995, p.77-81). Sobre la prolífera relación de ambos artistas en la convergencia de palabra e imagen dice este autor: "The words were treated as eternally recurring patterns of speech, and the dead figure speaking these words was fixed and immobile, embalmed and mounted on the theatre wall above the fray, like the vestige of a past action. These two artists, Wilson and Müller, were indeed giving each other space - space to be two simultaneous and autonomous entities in the same world. It is not a bad definition of the deepest kind of friendship."

⁸⁰Citado por Lamberto Pignotti en Nuevos signos (Fernando Torres Ed. Valencia. 1974, p.25) quien lo obtiene de Angus Fletcher (Alegoría: una teoría de un modo simbólico. Lerici. Roma. 1969).

⁸¹Anna Poca; Teoría y práctica de la transmisión. Barcelona. 1991, p.53.

⁸²Citado por Francisca Pérez Carreño; Los placeres del parecido. Icono y representación. Visor. Madrid. 1988, p.78.

época de los grandes descubrimientos, pero será en el siglo XVII, desde lo que en la historia del pensamiento se conoce como fenomenología, cuando el hombre necesite una mayor fiabilidad de los datos representados⁸³. Empezaremos por volver a citar a R. Long.

"Tirando una piedra alrededor del McGillicuddy's Recks

un paseo de 2 días y medio 3628 echadas

Empecé, encontrando una piedra, echándola, andando al punto de caída de la piedra
y desde allí echándola otra vez adelante. Continué echando la piedra,
y andando al punto de caída; seguí andando de esta anera en una dirección circular,
terminando en el sitio donde encontré la piedra al comenzar.

Condado de Kerry

Irlanda 1977.

Sobre estos mojones reflexiona Conor Joyce y nos advierte que en el único lugar donde actualmente estas marcas poseen significación es en cartografía, adquiriendo en Long, al perder todas sus antiguas significaciones útiles, un carácter marcadamente religioso. El espacio se sacraliza con la labor operativamente inútil y por la simplicidad de los actos realizados. En el caso de Ruscha, su caminar significa representar el lugar, materializándose en sus obras, especialmente en sus gasolineras, hitos comunicacionales de nuestro siglo. Incluso en sus pinturas de nombres propios de la geografía norteamericana hay cierta penetración del espíritu de aquella época que alcanzó su materialización más arrolladora en el Land Art; y, así, él nos habla de la influencia del paisaje, de sus viajes constantes por Estados Unidos, desde el centro hasta la costa Oeste. Los citados cuadros de gasolineras tienen mucho que ver con ésto y quizá, aunque la asociación sea demasiado asequible, con la cultura beat y esa obra demoledora que es *En el camino* de Jack Kerouac.

Vito Acconci realiza su obra *Stretch* (fig.373) en Central Park, disparando su cámara hacia el frente, a ambos lados y hacia atrás, y expone las fotografías comentando la postura en la que fueron tomadas. La disposición en el cuadro atiende también, tautológicamente a lo refrendado por la misma imagen completa. La imagen está a punto de convertirse en un mapa cardinal.

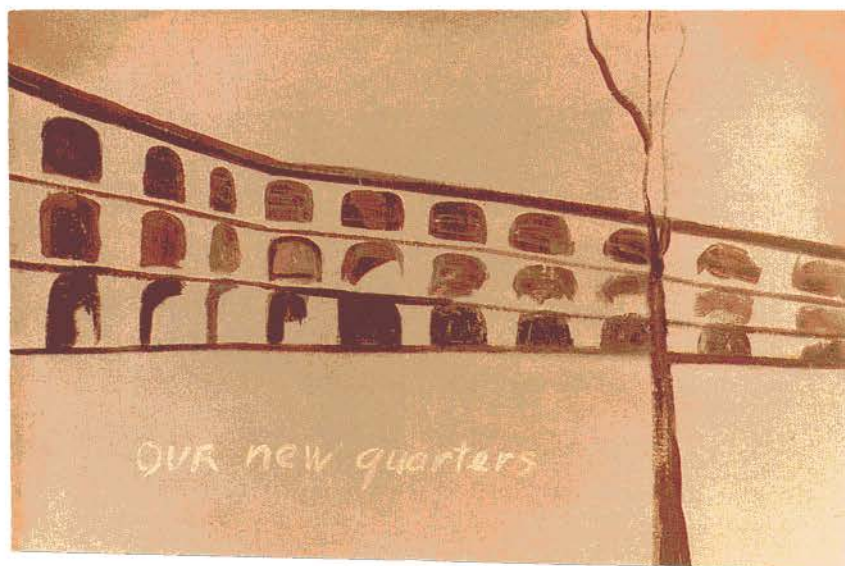
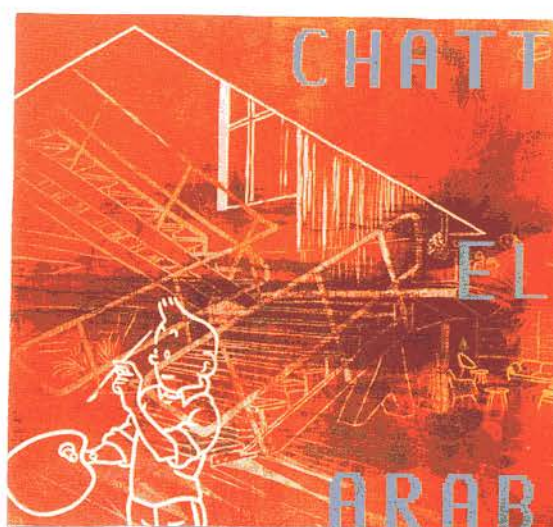
(IMAGENES EN LA PAGINA SIGUIENTE)

Fig.373. V. Acconci. *Stretch*. 1969.

Fig.374. X. Vázquez. *Chatt el Arab*. 1990. Galería Juana de Aizpuru.

Fig.375. Luc Tuimans. *Our New Quarters*. 1986. Documenta de Cassel.

⁸³La fenomenología introdujo en la imagen material la posibilidad de recrear la cosa de una manera consonante a la percepción. La fenomenología introdujo en la imagen material la posibilidad de recrear la cosa de una manera consonante a la percepción.



G. Steiner nos introduce al misticismo filológico judío del merkabah que considera cada una de las letras hebreas como un detalle de la creación, y la combinatoria de las letras con el uso del lenguaje proporcionarían el mapa 'científico' de toda la experiencia humana; y añade un poco más adelante: "Ya el talmud decía: 'omitir o añadir una sola letra puede llevar a la destrucción del mundo entero'". De todo esto su mayor emanuense contemporáneo ha sido Jorge Luis Borges, quien en 1941 escribe un volumen inabarcable 'La biblioteca de Babel'. Dentro de cauces más racionales, diversos antropólogos han considerado la enorme trascendencia que para un pueblo o cultura significa el conocer su espacio de acción⁸⁴. Edward T. Hall lleva a la práctica racional algo análogo a esta idea; como se recordará del apartado de esta tesis dedicado a las relaciones entre palabra y espacio, acuña el término prosémica al observar una nueva faceta del espacio: cómo éste es estructurado y con ello funcionalizado como lenguaje, pues se configura en un elemento comunicativo no verbal de primerísima importancia, posibilitando la comprensión del hombre que lo habita y modifica. Nombrar el lugar. Dice a. J. Ayer⁸⁵: "Para nuestra orientación nos fiamos continuamente del uso de nombres de lugares y de fechas, aunque su referencia no es autoexplicativa. debemos estar capacitados para identificar los lugares y los tiempos que ellos denotan. Pero para identificar los lugares solemos identificar las cosas que los ocupan, o las que ocupan otros lugares cuya relación con ellos podemos identificar". Son los casos del norteamericano de origen japonés On Kawara y del orensano Xesús Vázquez (fig.374), este último ya citado al hablar del poder evocativo de los nombres. Nombrar el lugar por las cosas que en él habitan también es posible; así como contruir espacios fantásticos objetuales. Desde el universo publicitario, David Tremlet utiliza a principios de los años ochenta el viaje como forma de apropiación de espacios; pero, a diferencia de Long y como bien observa Andrew Renton⁸⁶, su apropiación es realizada por medio de los lugares que visita, especialmente hoteles, el lugar de descanso, y reflejándolo mediante el uso de los símbolos de la imagen corporativa de dichas empresas. Latest Hotel, Sri Lanka (1981) es un buen ejemplo de esto. La utilización de estos espacios con un carácter tan impersonal -oasis de occidente en lejanas culturas- pretenden ratificar un supuesto deseo de occidentalización de esos países al tiempo que la búsqueda de culturas

⁸⁴"The geographer J. Wreford Watson is convinced that the mentality of a people is determinated, among other things, by the character of the place they inhabit, that 'the geography of the land is in the last resort the geography of the mind' (Svetlana Alpers; The art of Describing. dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago and London, 1983, p.125, nota nº5. Aquí ha sido obtenido de Jörg Zutter; Julian Schnabel. Works on Paper. Prestel. Munich, 1990, p.19).

⁸⁵El concepto de persona. Seix barral. Barcelona. 1969, p.187.

⁸⁶A. Renton; "David Tremlett". Crónica de su exposición en la Gal. Serpentine de Londres. Flash Art, nº147, verano 1989, p.159.

diferentes por el viajero occidental. En *Space, Board and Residence*, muestra el slogan de un hotel de Calcuta. En realidad lo que nos está ofreciendo Tremlett es una representación plástica de algo que, inmejorablemente, dejó dicho George Steiner: "Toda imagen que se tiene en el mundo del consumo de masas, del comercio y la comunicación internacionales, de las artes populares, del conflicto generacional, de la tecnocracia se encuentra embebida de referencias y hábitos lingüísticos ingleses y angloamericanos"⁸⁷.

Luc Tuimans nos ofrece una imagen cercana a las configuraciones macabras del Barroco: presenta un cementerio del tipo columbario y adjunta un irónico texto: Nuestros nuevos barrios (fig.375).

La posibilidad profética del arte, algunas veces insinuada, parece hacerse realidad al contemplar *L'Europe après la pluie* de Max Ernst; sus colores, tonos y estructuras parecen haber vaticinado la visión científica del mundo vigente desde la obtención de cartografías fotográficas por satélite.

Peter Fend es incluido en 1994 en la exposición *Divergences*, en la Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain de Meymac⁸⁸, expone su obra *Couloir Atlantique commencez a construire*. El título es introducido en la obra al ser colocado en grandes letras estarcidas sobre el muro, mientras que la parte propiamente plástica de la pieza descansa sobre el suelo, se trata de un mapa de las tierras que bordean al océano Atlántico en una edad remota de los tiempos, del "corredor atlántico comenzado a construir". Los continentes estan realizados por acumulación de arena suelta, pero no son algo realizado aleatoriamente, todo lo contrario, Fend realiza, según Didier Arnaudet, una concienzuda labor de documentación sobre la configuración de los continentes desde el inicio de su disgregación del pangea primigenio⁸⁹. El año anterior en el Aperto de Venecia había reflexionado concretamente sobre la influencia de las fuentes de energía en la configuración del mundo, con desplazamientos de la importancia estratégica y de la influencia de los conflictos bélicos regionales: en este último sentido recurría a dos mapas del mar Adriático, situando en el primero de ellos la orografía de las costas italiana y balcánica, mientras la zona sumergida aparecía en blanco; en el segundo mapa era al contrario, la orografía mostrada era la del fondo marino; todo ello permitía comprender la cercanía y el continuum orográfico de ambas zonas, mientras que en nuestras conciencias la división política de

⁸⁷G. Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. F.C.E. Madrid. 1980, p.541.

⁸⁸La exposición se celebra entre el 27 de febrero y el 17 de abril de 1994, siendo sus comisarios Sonia Criton y Estelle Pagès; y los artistas seleccionados, además de Fend, son Absalon; Serge Daney, Claude Lévêque, Mohamed el Baz, Ghada Amer, Jacques Malgorn, Niek Van de Steeg y Claude Mongrain.

⁸⁹Didier Arnaudet, "Divergences". Referencia a la exposición citada en *Art Press*, nº 191, mayo 1994, p.66. En ella constata la preocupación de Fend por los últimos conocimientos actuales sobre cartografía: "Peter Fend proposes a redefinition of geographic areas. His method is based on a global approach to problems and systems through studies, surveys, analyses, satellite photos, cartographic documents and technical data, and concentrates on the interplay between all these elements."

ambas zonas, procedente de la época de la guerra fría, es mucho más acusada. "Mapas de poder" es el término usado por Gerardo Mosquera en su visión sobre los artistas latinoamericanos para el catálogo *Cocido y crudo*⁹⁰. Torres García realiza su mapa de América Central y del Sur en posición invertida, con la inscripción "Polo S" bien en lo alto, señalando la latitud y la longitud de Buenos Aires ("S. 34° 41' / W. 56° 9'"). En 1989 Alfredo Jaar realiza su obra *A Logo for America* utilizando como soporte el cartel luminoso en movimiento de Times Square (Nueva York); proyecta dos imágenes: la primera niega el monopolio onomástico de 'América' realizado por la nación más desarrollada del continente y que posee el indefinido nombre de Estados Unidos de Norteamérica⁹¹; mientras que la segunda se compone exclusivamente de la palabra 'AMERICA', en grandes letras mayúsculas y cuya 'R' ha sido trocada por el mapa de la totalidad del continente americano.

Otra forma reivindicativa de una ideología a través de mapas puede verse en una obra muy determinada de Joan Brossa. En 1982, en los prolegómenos de la entrada de España en la Comunidad Europea, este artista muestra su pesimismo ante la integración y lo hace a través de un mapa de Europa pegado en un folio; lo coloca en posición vertical - España abajo, arriba, con todo su peso, Europa-. Y sobre esta imagen ready-made dibuja una discreta ventanilla con el típico letrero superior con la palabra TAQUILLA, en evidente alusión al precio -billete de entrada- que supuestamente tendríamos que pagar por dicha integración.

Guillermo Kuitka (fig.376 y 377) recurre a la forma de representación plana por primera vez en 1987: una planta de un apartamento y mapas geográficos, urbanos o regionales, se harán constantes referencias en su obra posterior, solos o en compañía de otros elementos igualmente persistentes (la escena teatral, las canciones o la cama). Los primeros -los apartamentos- evolucionan hacia un límite de la intimidad, hasta llegar a hacer desaparecer la representación de la puerta⁹², y conviven con textos que, en ocasiones, se identifican con el título⁹³, o bien escribe letras de canciones de grupos de música pop, como

⁹⁰*Cocido y crudo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 14 diciembre 1994 - 6 marzo 1995. La colaboración de Gerardo Mosquera se titula "Cocinando la identidad. Ventanas hacia America Latina", p.32-37.

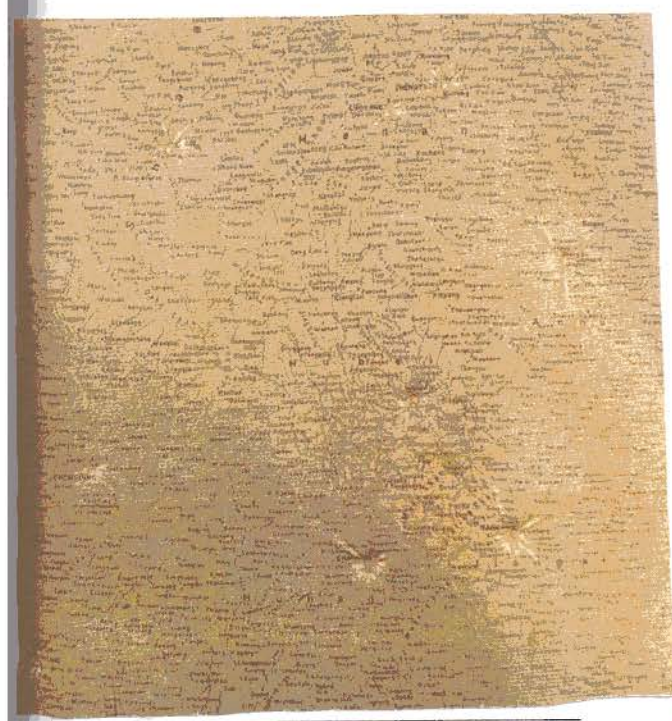
⁹¹No se denuncia sólo desde la usurpación a las Americas Central y del Sur, sino también a Canada y México, pues ambas naciones además de su evidente pertenencia geográfica a America del Norte se configuran como unión de estados federales. Es una prueba más del dominio imperialista de las naciones fuertes sobre las débiles.

⁹²Jerry Saltz en "El toque humano de Guillermo Kuitka", su cuidada colaboración para el catálogo de la exposición en el I.V.A.M. (Un libro sobre Guillermo Kuitka. I.V.A.M. Centre del Carme. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia. Valencia. 1993. Esta exposición posteriormente viajó a Amsterdam para ser expuesta en la Contemporary Art Foundation en el mismo año), considera que la importantísima omisión de la puerta responde, preferentemente, a un exitoso intento de dejar como única vía de escape a la imaginación.

⁹³Marcelo E. Pacheco en su texto para el catálogo de la exposición de Kuitka en el I.V.A.M. dice al respecto lo siguiente: "La palabra no es una clave de búsqueda del sentido de la pintura como en el caso de los titulares incorporados a los cuadros, sino que se trata de un código ilustrado, de un ida y vuelta entre un

Los Beatles, los Rolling Stones, o Simon & Garfunkel o de figuras como Bruce Springsteen o George Gershwin. Pero será con los mapas geográficos y topográficos con los que alcanzará la cúspide de su integración de imagen y lenguaje escrito. Mapas urbanos -de Hamburgo, Praga, Madrid o Buenos Aires, entre otros muchos- o regionales -como el de Odessa o zonas muy concretas de Centroeuropa- son realizados sobre un soporte muy extraño para el arte: colchones; colchones que frecuentemente pierden su horizontalidad para ser mostrados colgando de las paredes, y en los que suele manipular los botones que los atraviesan manteniendo estable su acolchado relleno, cambiándolos de posición -perdiendo su regularidad- para hacerlos coincidir con las ciudades más importantes de la demarcación geográfica pintada encima. Los nombres actúan como referencias a quienes se los adjudicaron, hombres de nombre por lo regular desconocido pero que aportan a los jergones otra referencia de humanidad más allá de la que éstos dan.

Guillermo Kuitka. Fig.376. *Das Lied von der Erde*. 1990. Fig.377. Hamburgo. 1989. Gal. Barbara Farber. Amsterdam.



espacio literario y otro pictórico. La palabra ya no designa un mundo plástico, sino que nombra una imagen y la funda para el espectador. 'Ya dormiré cuando esté muerto', 'Ante las conocidas / imágenes me preguntaba ...', 'Let me take you down ...', 'Cuando un sueño muere, corre mucha sangre' son algunas de las citas utilizadas. Todas tienen un lazo poético con la imagen." (p.188 del citado catálogo). Pero cuando Kuitka decide eliminar esos textos, a la vez tan llenos y tan enigmáticos, el mismo crítico dirá: "El artista, que ha utilizado con tanta frecuencia la literatura como recurso explícito e implícito de sus cuadros, llega a un punto en que incluso la palabra-llave de un título le resulta una clave innecesaria. A su oficio de pintor remite todo significado." (p.196). Para finalizar su colaboración Pacheco acude a una cita de Walt Whitman, de su obra *A partir de Paumanok*, que consideramos tan elocuente que su reproducción aquí se nos hace imprescindible, dice así: "No escribiré poemas que se refieran a las partes, sino poemas, canciones, pensamientos que se refieran al conjunto. Y no cantaré con referencia a un día sino a todos los días. Y no haré poema alguno, ni parte de uno, que se refiera al alma porque, habiendo contemplado objetos del universo, encuentro que no hay uno, ni parte de uno, que no se refiera al alma." (p.196).

Olvidando por un momento el móvil principal de esta tesis hemos de citar las tentativas de Alighiero & Boetti realizando mapas cuyos países están coloreados por su bandera (fig 378), y Luciano Fabro a principio de los setenta trabajando con diversas representaciones cartográficas de su país, Italia. En 1971 realiza *Golden Italy*; un mapa físico en relieve de bronce dorado es colgado invertido de un cable de acero. En *Italy of Pain* (1975) utiliza, en posición normal, un mapa de carreteras que es sostenido por la silueta en alambre de la península Itálica; el mapa se encuentra rasgado en múltiples tiras que cuelgan en desorden.

Fig.378. Alighiero & Boetti. Mapa. 1993

Fig. 379. Autor desconocido.



Uno de los grandes artistas de la configuración estilística que se ha dado en nombrar como Posmodernidad es Julian Schnabel; para él el mapa también tiene su importancia porque todo dibujo, toda descripción plástica es en el fondo un mapa de lo que describe, sea aquella abstracta o figurativa: "For Schnabel, maps are also important inasmuch as they precisely reproduce the surface of the earth, thus representing a meaningful basis for a drawing in a way that is comparable to the relief surface by the broken plates in his paintings." (...) "Enormous masses of rock emerge from the waves, mountain chains are visible on the horizon, or a mysterious horizon opens up across the center of a drawing. In other works from the group there are strange shieldlike forms and giant letters."⁹⁴ Donald

⁹⁴Jörg Zutter; "Between Heaven and Earth. Works on Paper by Julian Schnabel". En el catálogo Julian Schnabel. Works on Paper. The Fruitmarket Gallery de Edimburgo y el M.C.A. of Chicago. Prestel, Munich, 1990, p.19.

Kuspit considera los trabajos sobre mapas de Schnabel como apropiaciones mediante el gesto de lugares concretos del mundo, y los denomina "psychic hortus conclusus".

También no podemos despreciar la importancia de una obra cuyo autor y documentación nos ha pasado inadvertida. se trata de n mapa fantástico, con claras referencias a Magritte y pleno del caracter 'belga' de los letristas (fig.379).

La traza del viaje real sobre el paisaje es también esa escritura topográfica del mapa utópico a escala 1:1. De él saben el ya archicitado Richard Long y Amish Fulton. Y también, y antes, Borges; su mapa a escala 1:1, promete la mayor seguridad, pero es demasiado frágil para soportar los fenómenos atmosféricos y acaba siendo exilio de vagabundos, de unos vagabundos de los que Long y Fulton son claros ejemplos. Joshua Decter habla de "re-mapping"⁹⁵, de realizar una segunda vez el mapa, y ello quizá se deba a su proceso paradoxal que aúna las verdades objetivas que distingue en su error y lo subjetivo de sus narraciones.

Thomas Locher realiza descripciones de cosas mediante la anotación de sus partes, en un torrente conceptual cuya densidad repele su lectura continuada. En Il Mondo realiza algo similar a la filosofía del merkabah revisada por Steiner y que hemos citado seis páginas más atrás. Sin embargo en Locher hay un afán sublime, referenciando tanto lo maravilloso como lo despreciable del Mundo.

Fig.380. Thomas Locher. Il Mondo. 1990.

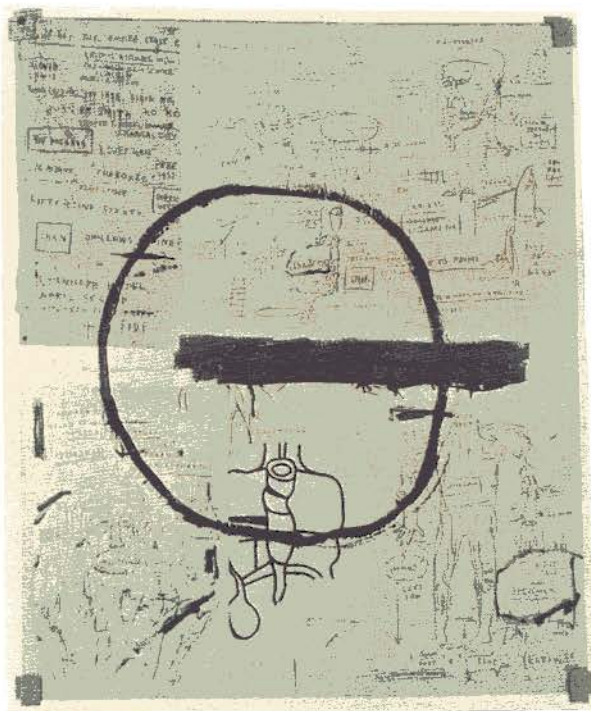


Pero si hasta ahora hemos hablado de la cartografía del macrocosmos, también podemos citar esa cartografía del microcosmos del hombre. Patrick van Caekenbergh realiza cartas genealógicas, influido por el arbol del saber enciclopédico, por la taxonomía científica; así esos esquemas arbóreos, densamente tramados, entremezclan caóticamente nombres, ilustraciones (de vegetales, animales diferentes, etc.). Los Stammbaum (Árboles

⁹⁵Joshua Decter; comentario a la exposición de Hamish Fulton en la galería John Weber de Nueva York en el año 1990, publicado en Flash Art, nº154, octubre 1990, p.156.

familiares) de Hermann Pitz⁹⁶ o las obras dedicadas a su abuelo, el joyero Fritz Byl, se insertan en una materialización artística de la propia biografía utilizando estructuras taxonómicas y reflexionando no tanto sobre sujetos sino sobre los lugares en los que mantuvo contacto con dichos sujetos.

Arte, escritura y medicina.



Jean-Michel Basquiat.
Fig.381. Tobacco. 1984. Gal. Bruno Bischofberger. Zurich.
Fig.382. Sin Título (Esophages).

Toth, el dios que inventa el lenguaje, que relaciona los signos con los significados es también el dios de la medicina: aquel que sabe leer los síntomas del cuerpo y darles solución. Las etapas hospitalarias o de convalecencia parecen ser momentos oportunos para la emergencia de la personalidad artística, pensemos en Tapies, Alberto Greco o Jean-Michel Basquiat. En el caso de Alberto Greco una caída -no demasiado acreditada- le deja mudo: "Creyeron que nunca más iba a hablar, pero no me desesperaba la idea; al contrario, me gustaba"⁹⁷. Robert Farris Thompson en su colaboración para el catálogo de la

⁹⁶Los datos sobre este artista han sido extraídos del artículo de Ronald van de Sompel sobre su exposición en la galería Albert Baronian. Flash Art, nº171, verano 1993, p.125.

⁹⁷AA.VV.; Alberto Greco. Exposición en el I.V.A.M. Centre Julio González (29 nov., 1991 - 16 ene., 1992) y Fund. Cultural MAPFRE VIDA (11 feb. - 11 abr., 1992); p.261. "Tía Ursulina, la pintura y yo", por

retrospectiva de Basquiat en el Whitney⁹⁸ documenta el inicio del enlace entre textos y dibujos en una etapa hospitalaria de Basquiat, durante la cual recibe de su madre, como regalo, un libro de anatomía en la que ve claras las posibilidades de relación entre ambos mundos. Más adelante pueden apreciarse, en sus obras de artista acomodado, la persistencia de palabras procedentes de la jerga sanitaria (teeth, diagram of the hearth, pumping blood, corpus, sangre, sangue, ...) (figs. 381 y 382).

Al estudiar esta triple relación anatómico-plástico-escritural no podemos dejar de pensar en las obras ("lecciones") anatómicas de Larry Rivers. A principios de los sesenta Larry Rivers estudia francés en la Alliance Française de París y se encuentra por sorpresa con un libro de anatomía que enlaza, mediante el típico sistema de líneas, las partes del cuerpo y su nombre. Más tarde dibujando a Clarice -modelo a la que hace su esposa- utiliza un dibujo médico para representarla embarazada, con su vientre abierto para poder pintar también el feto en su interior, y decide rotular con plantilla los vocablos anatómicos conforme a aquel libro. De los hallazgos procesuales de esta obra nacerá su larga serie Partes del cuerpo⁹⁹ y, posteriormente, Vocabulary Lesson y How to draw. El aspecto que Rivers pondera en su trabajo de etiquetado es la demostración gráfica de las posibilidades de transmisión de mensajes a través de dos lenguajes distintos: el plástico y el lingüístico.

Contrariamente al aprecio de Basquiat por lo manual, lo caligráfico, de la escritura, Rivers usará plantillas para sus palabras, con el propósito de imprimirle a la obra una apariencia mecánica, tipográfica¹⁰⁰. Además de esta particular comunión entre Basquiat y Rivers existe un gusto común por el Jazz y muy especialmente el de Miles Davis y Charly Parker; no podemos dejar de señalar en este sentido que, en principio, las cualidades artísticas de Rivers se orientaron hacia la música. Pero la relación anatómica con el arte no acaba aquí. Tras el apoyo simultáneo en lo plástico y lo literario, para describir lo mismo, percibimos que ello no sugiere una redundante, pero sí un rasgo tautológico. Es por esto

Alberto Greco.

⁹⁸Richard Marshall; Jean Michel Basquiat. Whitney Museum of American Art. Harry N. Abrams Inc. New York. 1992.

⁹⁹Estas son sus primeras producciones de madurez en las que utiliza la palabra, pero Helen A. Harrison en su biografía (Harper & Row, New York, 1984) comenta como ya en su etapa de aprendizaje, a mediados de los cincuenta, realiza temas de interiores en los que las palabras que poseen los objetos que representa adquieren preponderancia sobre la totalidad de la imagen

¹⁰⁰"I stenciled the word, which gives it a kind of manufactured look with a hard edge in contrast to the softer, indefinite lines from my hand" (Larry Rivers; Drawing and Digressions. Ed. Clarkson N. Potter, Inc. New York, 1979, p.139. Con la colaboración de los poetas John Ashbery y Carol Brigman). Ese contraste entre lo suave de la representación pictórica y la dureza de las palabras estarcidas hace decir a Stangos (Conceptos de arte moderno, Alianza, 1986, p.193) "Las palabras y rayas oscuras que conducen a ellas parece como un intento de fijar algo condenadamente huido, algo que puede desvanecerse en cualquier momento como un fantasma.", y en ello también coincide su biógrafa Helen A. Harrison (Larry Rivers. Harper & Row. New York. 1984, p.77) añadiendo que responde a una metáfora de la dicotomía entre la insuficiencia de la experiencia y la escrupulosidad del deseo de conocimiento.

que podemos preguntarnos sobre la contingencia del esfuerzo restaurador de Rivers tras la estela de Magritte: ¿no será ésta una labor condenada al fracaso?

El medidor de cabezas de *El corazón de las tinieblas*, de Conrad¹⁰¹, realiza un trabajo, como veremos, inútil, a pesar de simular un fin científico: "(...) me preguntó si le permitía medirme la cabeza. Bastante sorprendido le dije que sí. Entonces sacó un instrumento bastante parecido a un compás calibrado y tomó las dimensiones por detrás y por delante, de todos lados, apuntando unas cifras con cuidado. [...] 'Siempre pido permiso, velando por los intereses de la ciencia, para medir los cráneos de los que parten hacia allá', me dijo. '¿Y también cuando vuelven?' pregunté. 'Nunca los vuelvo a ver', comentó, 'además los cambios se producen en el interior, sabe usted'." Y, ahora nos preguntamos nosotros, ¿no tiene esto mucho que ver con las reglas de un metro de Duchamp? Ambos realizan una absurda labor científica, pues intentan introducir el azar en la racionalidad a martillazos.

El artista, no demasiado conocido, Kim Abeles realiza catálogos de personas concretas (*Encyclopedia Persona, A Fifteen-Year Survey*) relacionándolos con retratos de presidentes de gobierno y colectores de humo industriales. En *Invisible Camera* (1987) refleja también personas concretas por sus actividades realizadas. Pero será en *Le coeur de Frankenstein* (1993) donde el aspecto médico quede patente. Uniendo multitud de materiales sobre un cuadro -similar a la labor del Dr. Frankenstein para crear su 'hombre nuevo'- realiza un corazón; se trata de un corazón esquematizado, como sacado de la ilustración de un volumen de medicina teórica, en el que todas sus partes están numeradas correspondientemente al texto descriptor que coloca en la parte superior de la imagen. Pero las palabras que debieran describir las partes de dicho músculo han sido cambiadas por otras que documentan el material con el que fue realizada la representación del órgano. El aspecto tautológico de la obra se difumina del texto al corazón y vuelve a recuperarse en sentido inverso; en la era en la que la clonación parece ya, si no posible actualmente, con visos de realidad futura y la medicina consigue importantes avances en transplantes de órganos, la configuración de Abeles se inserta en una ironía, en la inutilidad de su trabajo en idéntica magnitud al medidor de cabezas conradiano y en la crítica en una medicina deshumanizada que, por contra, presume en la dilatación de la vida de sus pacientes.

Arte y arqueología.

"A través de la recopilación, el inventariado y la reconstrucción, el arqueólogo intenta interpretar y comprender el sentido global de aquello que desconoce, componiendo una imagen que lo haga inteligible"¹⁰². Esta actitud es reconocible en gran cantidad de

¹⁰¹ Joseph Conrad; *El corazón de las tinieblas*. Lumen / Orbis. Barcelona. 1987, p.26.

¹⁰² Fernando Huici; "los atributos de la pintura". Cat. Carmen Calvo. Obras 1973-1990. IVAM, Centre del

artistas -el ready-made duchampiano y sus posteriores revisiones y configuraciones pudieran ser la forma moderna por excelencia de la misma-, nosotros escogemos las que nos parecen más reconocibles dentro del espectro de artistas documentados.



Fig.383. J. Kosuth. Homenaje a Champollion. Figeac. 1990.

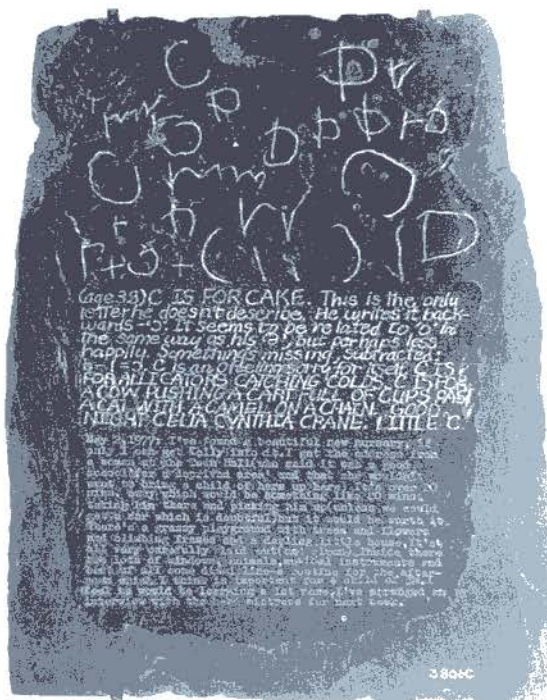


Fig.384. Mary Kelly. Post-Partum Documentum. Dokumentation VI. 1978-1979.

El ayuntamiento de Figeac, la ciudad natal de Champollion, encarga a Joseph Kosuth la realización de un monumento en homenaje al célebre egiptólogo (fig.383), siendo inaugurado en 1991. El artista da como propuesta la reforma del pavimento de una pequeña plaza peatonal, manteniendo su perímetro adoquinado pero situando en medio una copia ampliada de la célebre piedra Rosetta, descifrada por el científico en 1822, en granito negro y mediante la tecnología de reproducción más avanzada¹⁰³; en su materialización realiza un pequeño cambio, pues aprovechando el desnivel de la plaza sitúa tres peldaños, correspondiéndose cada uno de ellos con una de las tres escrituras del documento político, jeroglífica, demótica y griega. El potencial significativo se incrementa pero en realidad es sometido a un importante cambio: en la copia ya no se sostienen un conjunto de leyes

Carmen. 19 octubre-6 diciembre 1990. Valencia. 1990, p.16.

¹⁰³ Los datos de esta pieza de Kosuth han sido tomados de Sylvia Lavin; "Joseph Kosuth; hommage à Champollion". Art Press, nº154, enero 1991, p.82-83, donde se ofrecen datos sobre la técnica utilizada, la influencia de las posibilidades actuales de la reproducción mecánica (Benjamin) y la utilización del documento pétreo original como ready-made.

políticas, su significado -desconocido para la mayoría de los que caminen sobre ella- habrá mutado considerablemente; lo que ahora significa es el homenaje de un pueblo al más preclaro de sus ciudadanos. Quizá sea ésta la más diáfana ejemplificación artística del proceso que otorga a ciertos documentos señeros la condición de monumentos. Aquí la significación real poseída por el original parece ya no importar y el lugar de la potencia textual que se disuelve se instala la potencia simbólica. El enunciado verbal ha desaparecido, el enunciado semiográfico, icónico, ha conquistado su lugar.

Mary Kelley en su conjunto documental *Post-Partum Document* (fig.384) agrupa una multitud de formas de expresión gráficas, desde escritos a mano, a máquina, grafitis sobre papel, esquemas, imágenes fotográficas, dibujos, etc., como una manifestación de los encuentros con lo cotidiano ("archeological of every day", denomina al conjunto Craig Owens¹⁰⁴) en las relaciones entre una madre y su hijo para catalogar y documentar el hecho conocido en su generalidad pero indemostrable en su experiencia personal del mito de Edipo en la teoría psicoanalítica de Freud. Como en toda producción plástica no llega a conclusiones pero el espectador puede sacar una particularizadas.

En una estética cercana a Ian Hamilton Finlay, Keith Milow realiza su obra *Wash Crome* (fig.385). Su configuración escultural como una estela grabada en caracteres clásicos nos insinúa su cercanía a Roma al tiempo que el juego de palabras Rome - Crome la reafirma.



Fig.385. K. Milow. *Wash Crome*. 1993.



Fig.386. J. Schnabel. *Bucephalus*. 1988. Co. Fund. Caixa de pensions. Barcelona.

Zarko Vijatovic abandona Zagreb en 1991 tras profetizar el caldeado ambiente de la antigua Yugoslavia y va a París donde trabaja como fotógrafo; paralelamente desarrolla un trabajo personal con este medio teniendo como objetivo muros de su ciudad de adopción, en las que coloca matrículas francesas de automoviles con una pequeña fotografía del morro

¹⁰⁴Craig Owens; *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. University of California Press. Los Angeles. 1992, p.204-207.

del automovil que la porta y una pequeña placa grabada referente al gobierno profascista de Vichy. Su preocupación por los signos y la posibilidad de aplicarles nuevos significados ante el dilema de su verdadero significado es lo emitido, aunque en realidad las matriculas reseñan las iniciales de fuerzas políticas y organismos del estado croata o de la antigua confederación. Al ciudadano francés la cita del gobierno de Vichy le introduce en el régimen de lo políticamente execrable, el automovil es reconstruido como objeto productivo y de consumo, al tiempo que refiere a una unidad habitacional familiar anexa al propio hogar y la pauta de la matricula como iniciales de partidos políticos la proporciona el propio artista. Lo arqueológico de la obra no está simplemente en su proceso formal sino también en la albor de emitir unas imágenes vagas para que el espectador reconstruya el "sentido global de aquello que desconoce, componiendo una imagen que lo haga inteligible".

Desde una estética tradicional también puede ser llevada a cabo una labor de reconstrucción arqueológica; en este contexto despliega Julian Schnabel su obra Bucephalus, en la que recupera este personaje mitológico (fig.386).

JUEGOS DE PALABRAS (Y TAMBIÉN DE IMÁGENES).

Nietzsche reconoce en *Ecce homo* el juego como proceso intelectual: "No sé de otra forma de ocuparme de grandes tareas que el juego. Como manifestación esencial. La tensión más pequeña, el gesto sombrío, el engolamiento son en conjunto críticas que se pueden hacer a un hombre, y mucho más aún a su obra". Anteriormente Schiller había previsto el valor del juego (*Spieltrieb*) pero se había detenido en una simple consideración del mismo como un instinto animal, y por ello también del hombre, que lo predisponía para la acción; con Nietzsche se le da ya el rango de instrumento patentizador de las acciones del hombre. Es por ello que actualmente nuestros 'grandes debates' se piensan y realizan dentro de esa táctica del juego; y así cuando el artista crea dice estar 'jugando' con una serie de ideas y materiales. El juego de Huizinga se conforma como instrumento de la cultura; el juego serio gadameriano como acceso a la particularidad del arte.

A lo largo de esta tesis podrán haber sido consideradas por el lector múltiples producciones encuadrables en este capítulo, pero hemos escogido otras, bien por darle especificidad al texto o bien por introducir artistas de ineludible mención en ella y que se les ha privilegiado este espacio; y viceversa, podrán ser observadas conductas artísticas encuadrables en otros capítulos pero que por diversos motivos se les ha especificado en éste.

Barthes habla de un "texto abierto", el mejor de los textos, en el que el autor proporciona las máximas libertades interpretativas, entonces las acciones encadenadas escribir-leer son "conducir al reconocimiento de que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan sólo una verdad lúdica", es juego serio, juego "como trabajo", "se que (...) se ha evaporado todo esfuerzo"¹. Es, en el fondo, materialización del juego de dados mallarmeano. Desde este patrón puede ser contemplada la obra de Jack Pierson *I/You* (1991) en la que simplemente aparece en grandes letras hechas a mano el texto del título. Reflexiona así sobre las relaciones interpersonales, o mejor, permite que el espectador lo haga. El problema de la identidad inserta en lo social aparece aquí de manera asombrosa. Se atiende a una forma consensuada de lo social y de la relación del ser humano en ella mediante un emblema. La asociación emotiva implícita es evidente pero pasa a un segundo plano; el espectador ante la obra se despoja de la presencia de ésta y acude a su universo personal, a sus relaciones afectivas de múltiple grado. Es el juego social lo que se representa.

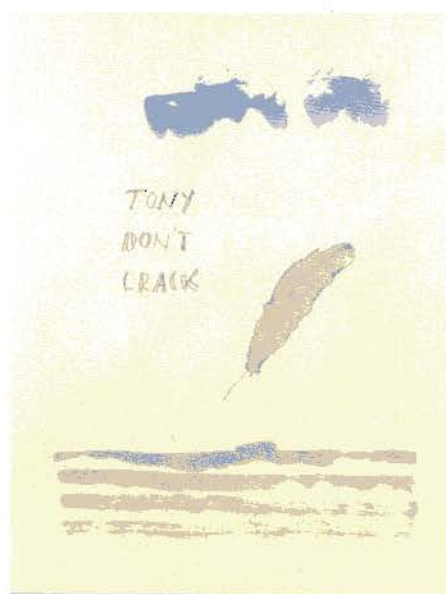
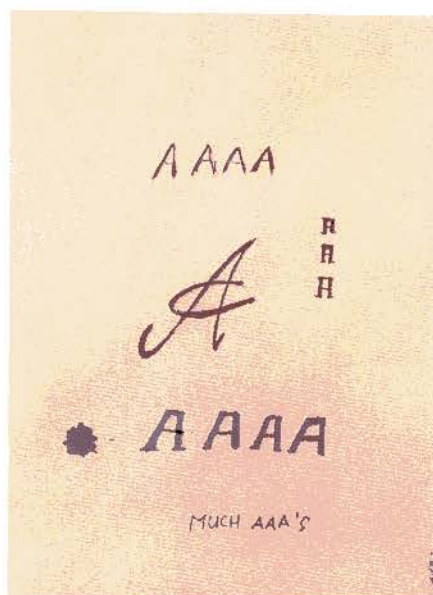
Thomas Schütte emite una obra en la que aparece sólo una letra (fig.), la A, escrita con diversos tipos, junto a una mancha de tinta y un pequeño texto que refrenda lo que

¹El susurro del lenguaje. Paidós. Barcelona. 1987, p.37.

vemos: Much AAA's. Schütte sabe de la efectividad de los textos cortos sobre los largos y, en este caso utiliza un texto tan ínfimamente corto que es sólo la repetición de una letra. La poesía de lo mínimo.

Fig.387. Th. Schütte. Sin título. 1988. Instituto Goethe. Madrid.

Fig.389. Th. Schütte. Sin título. 1988. Instituto Goethe. Madrid.



Duchamp y su L.H.O.O.Q. supone más que un juego de palabras, la puesta en disposición de un juego con reglas pero que el espectador-jugador ha de descifrar por azar ; un juego muy similar lo lleva a cabo James Rosenquist cuando, al lado de una bombilla, escribe: "I C U 2 R A *" (leído I see you too are a star, Veo que también eres una estrella)². Hay en ambos casos un juego con la ambigüedad. Leer el mensaje realizado con un código poco común, inesperado, supone corregir el estado de ambigüedad. Heidegger en Ser y tiempo asocia ambigüedad con "la avidez de novedades"; en ambos casos ésto se da, pues toda verdadera obra de arte propone algo nuevo aunque sea de 'asuntos viejos'. Son, por otra parte, las dos, muestras de una necesidad de oralidad, de pronunciar el escrito en el habla, pues sin esta verbalización el mensaje, el objeto del mensaje, su aspecto comunicativo, no se capta. Las letras que se convierten por su enunciación en palabras son, pues, una disposición paralela a la interpretación normal, pero muy limitada. En estas emisiones se está destruyendo la sintaxis normal y se acude a un saber paralelo radicalmente fónico; el apoyo que exige la pronunciación normal de las consonantes mediante la adición de vocales es la base, si no la regla, que ha de regir la interpretación. Sin embargo podemos decir que no estamos ante una vuelta hacia la oralidad pues existe una dependencia máxima

²Régis Durand comenta detenidamente esta forma lúdica de Rosenquist en "James Rosenquist; la réincarnation des images". Art Press, nº158, mayo 1991, p.14-21.

de la escritura, de un tipo sucedáneo de escritura muy restringido -no todo puede ser expresado sino sólo aquello que coincida en la expresión consonántica oral; es decir, posee expresividad condicionada por el propio sistema; podemos decir PP BB ('Pepe bebe'), o PP CD ('Pepe cede'), pero sería muy difícil decir 'relación convencional entre las marcas y el lenguaje'. Se produce un acercamiento a formas anticuadas de escritura como la jeroglífica³, conduciéndose en realidad a un callejón sin salida; por lo que su eficacia es tan limitada que no podemos calificar a este proceso más que como juego. La escritura permite libertades pero al tiempo se protege activamente.

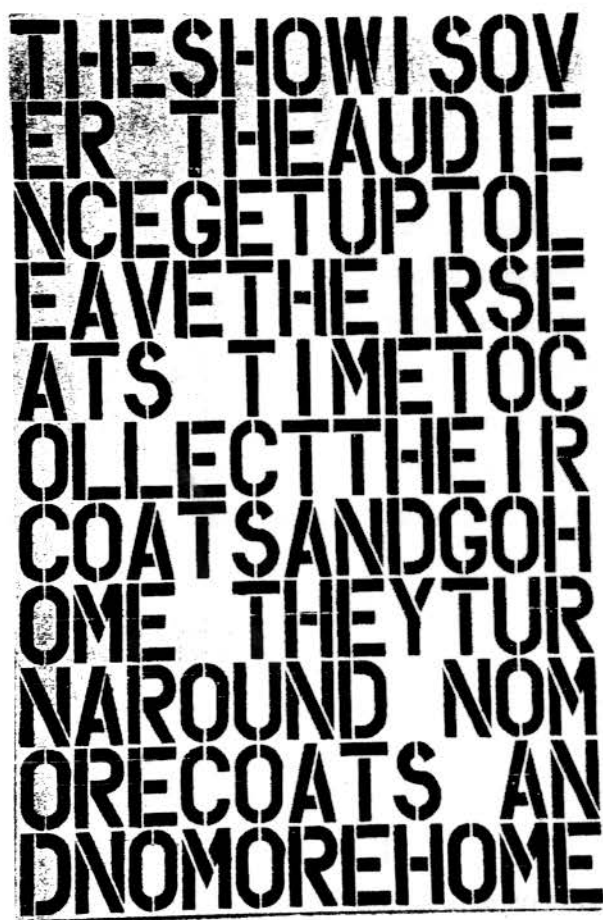


Fig.389. Ch. Wool. Sin título. 1990.

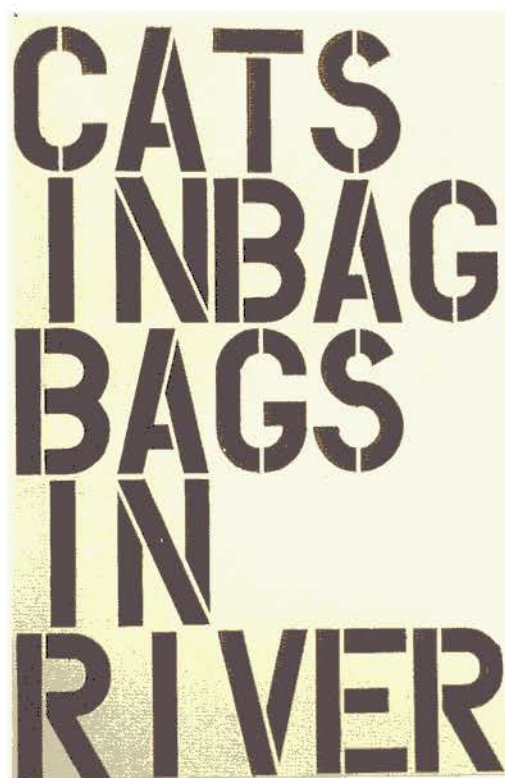


Fig.390. Ch. Wool. Cats in Bag. Bags in River. 1990.

³"La escritura como metáfora de la textualidad, los códigos que se complican con reglas contextuales, esos dios Toth lo intentó todo, la verdad: las teorías de la deriva interpretativa, las místicas de la hermenéutica, que demuestran, que demuestran si acaso en nuestros tiempos una ineliminable nostalgia del jeroglífico, pero de un jeroglífico entendido aún al modo de Kircher. Porque los egipcios, y los sumerios, con esas invenciones conseguían escribir de economía, de catastro, de política, en una palabra, comunicaban y no se perdían sólo en el placer del texto" (U. Eco; De los espejos y otros ensayos. [1985]. Lumen. Barcelona. 1988, p.77).

Juegos muy simples podrían ser las rupturas de palabras y sílabas , acumuladas rozando la inverosimilitud; es el caso de Christopher Wool o Sarkis, acciones enmarcables en una 'visión suave' del Spiel der Sprache heideggeriano. Ch. Wool (fig.388) utiliza una rígida cuadrícula en la que inserta sus crudos textos, pero, salvo el recurso a este tipo de exposición severa, todo en sus significaciones es licencioso, desde lo que él da, una emisión continuada sin respetar las cesuras entre palabras ni las sílabas en los cambios de línea, permitiendo que el espectador, similar al giro de los muebles-palabra de Nancy Dwyer, despiece el texto continuado en unidades más pequeñas y significativas. Ofrecer el mensaje 'en una pieza', como nos dice Jim Lewis⁴ al hablar de la obra de Wool nos parece la actitud del hablante excesivo, del que emplea el habla vertiginosa para constatar un mundo que se realiza en idéntica velocidad; contra mundo inverosímil, dicción igualmente inverosímil. La inverosimilitud deviene violencia; el espectador se siente violentado por el aglomerado texto y, cuando reconstruye el significado se encuentra con frases igualmente violentas: "Fuckem if they can't take a joke", "If you can't take a joke, you can get fuck out of my house", "Hole in your fucking head", ... La función apelativa del lenguaje se mezcla con la intriga, lo que imprime en el espectador el ansia de intervenir descifrando el mensaje.

En *La vierge gitane danse devant les enseignes des expositions* de Sarkis (1989); pertenece a la colección del Musée d'Art Moderne de la Ville de París), una pequeña talla representando una virgen, con un vestidito de tela, se muestra delante de un gran bastidor de metal sosteniendo una tela metálica sobre la que se entrelazan en neón los títulos de las principales exposiciones individuales del creador. Los textos se ofrecen dispuestos del siguiente modo:

OPERATION ORG
 ANE BLACK OUT L
 E REVE DU PEINTR
 E EN BATIMENT C
 RISE KRIEGSSCH
 ATZ KLASSENKRI

El desorden de los títulos, que no atienden a las reglas ortográficas de corte silábico por cambio de línea, nos recuerda a las obras de Wool. La no puntuación posee un maravillosos antecedente: Apollinaire, quien la defendía como estrategia contra el entorpecimiento de la velocidad del poema⁵. Al leer las frases de Sarkis y Wool poseemos la libertad de insertar la puntuación y las cesuras entre palabras allá donde queramos, emitiendo nuevos textos y nuevos significados, incluso si en alguna otra lengua se

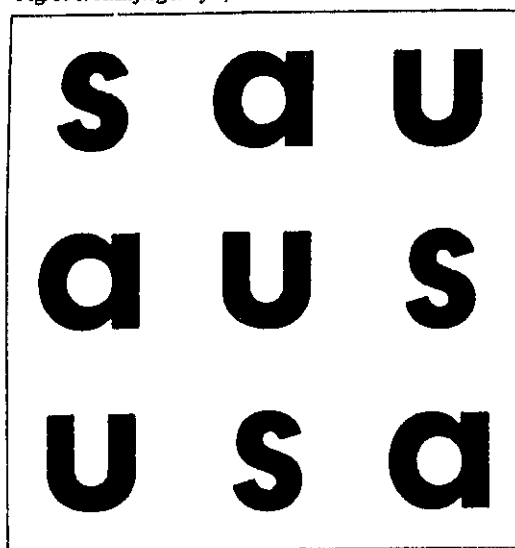
⁴Jim Lewis; "Cave Canem". Parquett, n°33, sep.1992, p.79 y ss.

⁵Jean Cohen; Estructura del lenguaje poético.[1966] Gredos. Madrid, 1977, p.60.

encuentran significados con el final y el principio de una palabra -en el centro de este texto continuo- la lectura e interpretación se hacen igualmente posibles.

La obra aportada por Lawrence Weiner⁶ para la exposición colectiva en la galería American Fine Arts, Co. de Nueva York, entre diciembre de 1989 y enero de 1990, titulada DUG UP AND / OR DUG OUT (1974) juega fundamentalmente con el espectador, implicándole, induciéndole a asociaciones narrativas mediante la táctica poética de ofrecer un texto que conjugue el misterio de lo críptico con un giro lingüístico seductor. Se pierden los aspectos descriptivos e iconográficos para impulsar al espectador a que rellene el texto con su contexto: "excavar y/o desenterrar" lo predisponen a realizar una acción, o a pensar en tal acción, en unas circunstancias indeterminadas que él habra de escoger. He aquí otro ejemplo de la ambigüedad creativa. Pero los ejemplos podrían ser infinitos; resaltamos la obra de Hansjörg Mayer aquí reproducida (fig.); el texto, a primera vista, parece un juego con las letras S, A y U, sin embargo para el hablante alemán el sentido es bien otro: sau aus usa, es Cerdos de U.S.A.

Fig. 391. Hansjörg Mayer; sau aus usa. 1965.



Como estudia Cohen⁷, en la poesía el sonido y el sentido poseen idéntica intensidad mientras que en poesía ambas son divergentes -cada una va por su lado-. Las propuestas de

⁶La referencia a esta exposición puede ser encontrada en la revista Artscribe, n° 79, enero - febrero de 1990, p. 81. Los autores del trabajo crítico, Steven Evans y Michael Jenkins resalta en la obra de este artista los aspectos reseñados, pero prefieren destacar su orientación dramática al confrontarlo con los otros dos artistas de la muestra, John Miller y Gary Mirabelle.

⁷Jean Cohen; op. cit., p. 70-74.

Wool y Sarkis participan de este sentido y ello las inserta en una cercanía de lo poético, si no en la poesía misma.

Gilles Deleuze conforma una nueva teoría del juego en la que es asumida la figura antilúdica por excelencia: el aguafiestas. Lo trata en su obra *Lógica del sentido*, en el capítulo titulado *Del juego ideal*⁸, analizando el juego de Alicia en la conocida obra de Lewis Carroll y citando la lotería de Babilonia de J. L. Borges. A grandes rasgos supone la existencia de un juego en el que las reglas se vayan conformando dentro del mismo juego. En el punto cuatro de dicho capítulo (a los capítulos él los llama *séries*) explica las ventajas de este juego "irreal", que "solo puede ser pensado, y además pensado como sin sentido", y advierte "Es pues, el juego reservado al pensamiento y al arte, donde ya no hay sino victorias para los que han sabido jugar, es decir, afirmar y ramificar el azar, en lugar de dividirlo para dominarlo, para apostar, para ganar. Este juego que sólo está en el pensamiento, y que no tiene otro resultado sino la obra de arte, es también lo que hace que el pensamiento y el arte sean reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo". Trastornar 'lo serio' por el 'juego'. Entonces el artista, mediante sus textos, puede forzar al espectador a su juego. Lawrence Weiner en otra obra expone el texto

FROM MAJOR TO MINOR

FROM SMALL TO LARGE

en letras rojas estarcidas sobre el muro (fig.392). El espectador se enfrenta a una propuesta mínima de materialización ("Lawrence Weiner has chosen the minimal, to expose the universal"; Win Beeren⁹) pero en el que su autor propone un suplemento mayor de información del que tendría una imagen¹⁰; es una iconoclastia suave. Aun realizando obras que describen aspectos concretos de la realidad, por lo regular gusta insertar sus textos en una imposibilidad de materialización al utilizar términos semánticamente abstractos, pero

⁸G. Deleuze; *Lógica del sentido*. Planeta-Agostini / Paidós. 1994, p.78-84.

⁹Win Beeren; texto para le catálogo *Werken vanaf het begin van de Jaren zestig tot aan het einde van de Jaren Tachtig / Works from the beginning of the sixties towards the end of the eighties*. Stedelijk Museum. Amsterdam. 19 nov. 1988 - 1 ene. 1989, p.3.

¹⁰"Then the word, to which Weiner always gives a highly specific place, on a page, on a poster, on a photograph, gradually becomes more of an image. As if it longs to be more than its concept, more than the convention of the particular typeface, despite the 'unique' arrangement of graphic design. [...] Then the word becomes a word sign, word image. Then it longs for form image, for appearance. For exhibition." Win Beeren; op. cit., p.4. Christopher Schenker en un artículo sobre una exposición de Weiner en Suiza (*Flash Art*, nº143, noviembre-diciembre 1988, p.127) observa el mismo fenómeno: "He implies that the work of art is concerned 'only' with signs, no matter what their form. It strikes me that such a message again carries a great deal of importance today, since the typically American obsession with art as object (art as merchandise) is again on the rise". En el mismo catálogo de la manifestación de Beeren una colaboración de Anne Rorimer ("Lawrence Weiner: Language as Object") destaca su percepción, allá por 1967, de la libertad que proporciona el lenguaje sobre las imágenes: "Works by Weiner vary the degree of their specificity, but always remain open-ended with regard to how they might be constructed -whether in the mind of each individual viewer or as a concrete object"

como nos advierte Rudi Fuchs¹¹, atañen tanto al ser individual que lo contempla como a su ser social. La claridad de todo el asunto que estamos debatiendo nos la concede el propio Weiner en una de sus obras: AN OBJECT MADE TO RESEMBLE ANOTHER BY THE ADDITION OF A SUFFICIENT QUANTITY OF EXTERNAL QUALITIES. La revisión de la poética está presente en Weiner quien, en una de las obras expuestas en la VII Documenta de Kassel, puede ser asociado a la estética poética rimbaudiana:

GREEN AS WELL AS BLUE AS WELL AS RED
RED AND GREEN AND BLUE MORE OR LESS
RED ABOVE AND ABOVE GREEN OVER AND ABOVE BLUE
RED IN RELATION TO GREEN IN RELATION TO BLUE
RED IN LIEU OF GREEN IN LIEU OF BLUE.

en la sala precedente se muestran las referencias espaciales, siempre indeterminadas:

OVER THE HILL
HAVING BEEN BROUGHT BACK AT A POINT OF PASSAGE
THE ARCTIC CIRCLE SHATTERED
AS IF IT COULD.

En ocasiones coloca sus frases en obras de ingeniería, así en 1993 en un puente pesado de Halifax (Inglaterra) inscribe la frase

SOME LIMESTONE SOME SANDSTONE
ENCLOSED FOR SOME REASON

y en un edificio cercano

STEEL PENNIES DON'T COME
FROM OR GO TO HEAVEN
FOR A COPPER OR TWO

se produce así una disolución de la materialidad física que sustenta la frase por la frase misma. Es lo que Brooks Adams denomina "paysages moralisés"¹². Dieter Schwarz observa el mismo proceso de Adams y señala que las frases aportan a los objetos propiedades desconocidas, extrañas pero posibles para el sujeto observador¹³, y así en la torre Euromast de Rotterdam, en la que escribió verticalmente en su fuste la frase AS LONG AS IT LAST (fig.393). Muchas de estas obras poseen un carácter social implícito, así, como documenta Joshua Decter, en su pasión por un lenguaje en diseminación

¹¹R. H. Fuchs; colaboración para el catálogo *Werken vanaf het begin van de Jaren zestig tot aan het einde van de Jaren Tachtig*. Stedelijk Museum. Amsterdam. 1988. "With this remarkable, bare use language Lawrence Weiner has found a way to express situations and processes which are at one and the same time particular and general"

¹²B. Adams; "Weiner's Werkstätte". *Parkett*, n°42, diciembre 1994, p.26-37. En este sentido el autor relaciona a Weiner con la arquitectura utópica del XVIII: Ledoux, Boullée y J. L. David.

¹³Dieter Schwarz; "Public Freehold". *Parkett*, n°42, p.diciembre 1994, p.45-51.

(language-in- dissemination) apuesta por lugares frecuentados pero alejados de locales habituales establecidos a tal fin¹⁴.

La introducción de sus textos en obras públicas urbanas le hace reflexionar sobre lo que son sus propias obras y llega a la conclusión de que no son ni pinturas ni textos, son obras creadoras de espacios poéticos, "el lenguaje abre un mundo" decía Heidegger; por ello, a partir de cierto momento atribuye a su producción la categoría de esculturas. En *On Top of Trees - 3 Sculptures*, de mediados de los ochenta, la idea se muestra implícita en el título. La frase *ON TOP TREES* es colocada en la sala de inicio, mientras que en las dos siguientes ofrece un par de escritos de sugestivas sensaciones sinestésicas: *THE SOUND MADE OF TREES MADE TO FALL* y *COVERED OVER WITH LEAVES AND LEFT TO ROT*¹⁵.

Lawrence Weiner.

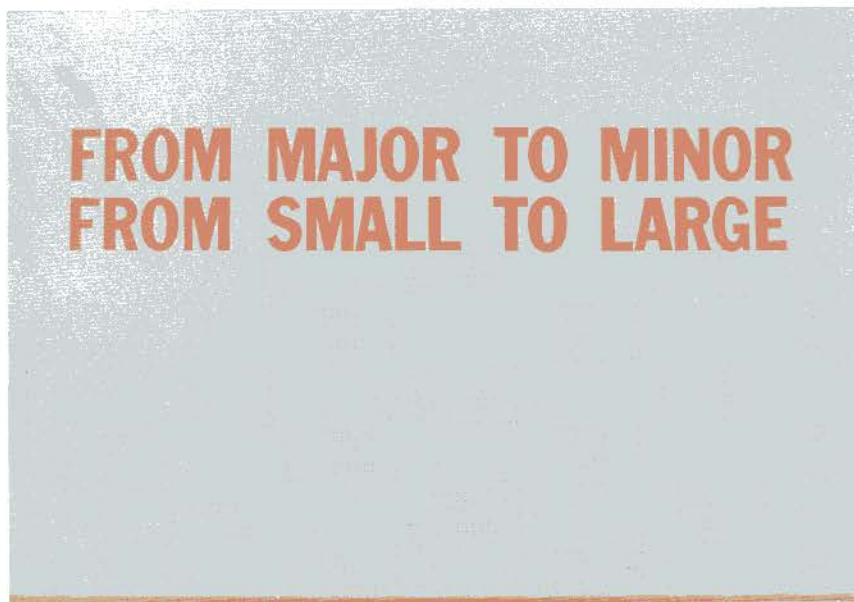
Fig.392. *From Major to Minor, From Small to Large*. 1974-1986.

(EN PAGINA SIGUIENTE)

Fig.393. *As long as it last*. Torre Euromast. Rotterdam.

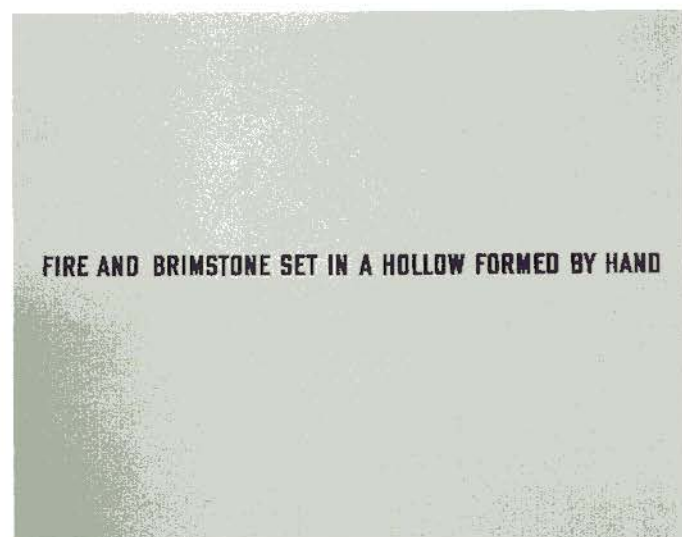
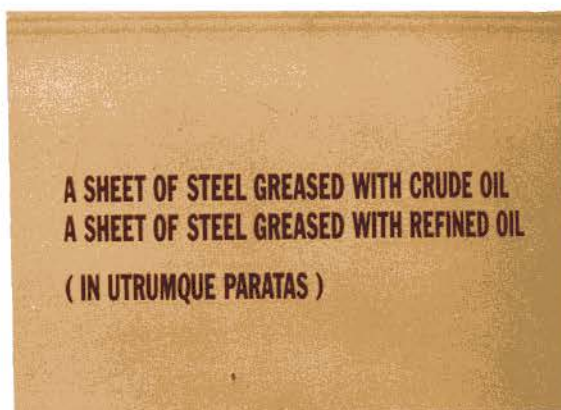
Fig.394. *In Utrumque Paratas*. 1988. Gal. Mai 36. Suiza.

Fig.395. *Fire and brimstone set in a hollow formed by hand*. 1988. Gal. Anthony d'Offay. Londres.



¹⁴Joshua Decter, "Lawrence Weiner. Fundamentaly Circular, Even Imposible". *Flash Art*, n°150, enero-febrero 1990, p.121.

¹⁵Véase al respecto el artículo de Christophe Schenker sobre la exposición de Weiner en la galería Mai 36 de Lucerna, publicado en *Flash Art*, n°143, noviembre-diciembre 1988, p.127.



En unos parámetros formales similares a los de Weiner, Thomas Locher posee una mayor capacidad poética, colocando textos sobre muros cuyo yeso ha sido picado para conformar una superficie enormemente texturada:

ne sois pas négligent
tu vas mériter ça
garde-le
laisse ça aux autres
ne fais pas ça
habille-toi
sois heureux
sois content
tu n'auras pas d'objections
ne laisse rien échapper
arrête-le
mets-toi là

reste en bas
 reste où tu es
 reste couché
 sois tranquile
 sois plus calme
 ne fais pas semblat
 sois convaincu
 ne reste pas dans ton coin
 ne sois pas exubérant
 donne
 va por là
 reste ici
 lâche
 sors

Las ideas en cascada implican al espectador, son manifestaciones apelativas que pretenden conducir a una regeneración del espectador; promueve un enriquecimiento intelectual del hombre y del arte.



Fig.396. D. Tremlett. No ceiling. 1990.

David Tremlett, muy cercano a las configuraciones de Wool, emite mensajes de claro matiz poético, singularizados por lo enigmático de sus declaraciones, del tipo de la aquí ilustrada (fig.396).

El olfato del perro:
 en la esquina:
 sin límite.

Lo inusual del mensaje se refuerza con una materialización insinuada: fondos negros con letras esquematizadas, difusas, emitidas por sus contornos lineales blancos, carentes de peso.

Ian Hamilton Finlay publica regularmente una revista de poesía visual llamada *Poor Old Tired Horse*; para él la poesía tiene gran importancia y es perceptible en toda su obra (su jardín de Little Sparta es inherente al orden poético, a la manera del jardín italiano de Bomarzo). Aquí mostramos su estela *Wind, Wind* (fig.397), en la que expone conceptos cuya enunciación conjunta diluye lo racional en favor de lo poético (*Wind, Wind, Wave, Wave, Bough, Bow, Star, Star*), y una vista de su exposición en la galería Barnett Miller (fig.398) en la que juega con los aspectos sonoros de un ruido tan sólo escrito: la poesía del ruido en silencio.

Ian Hamilton Finlay.

Fig.397. *Wind, Wind*. Galería Graeme Murray. Edimburgo.

Fig.398. *Marataplan!* 1990. Galería Barnett Miller. Los Angeles.

Bruce Nauman nos propone un macabro juego gastronómico. En su neon titulado *Eat Death* (1972) juega con los dos tiempos de un tubo luminoso de neón; en el primer momento sólo es posible leer la palabra *EAT*, el imperativo "come"; en el segundo lapso temporal se ilumina una letra por cada lado, ambas imperceptibles en un principio: una *D* por la izquierda y una *H* por la derecha, transformándose así *EAT* en *DEATH*, "come" en "muere". De igual modo, su compatriota Karen Carson, con una estética procedente de las máquinas de juego que popularmente conocemos como billarines, superpone en las obleas de un gran sandwich las palabras *BIRTH* y *DEATH*, "nacimiento" y "muerte", mientras sobre el jamón y el queso, en cuidadas cursivas procedentes de la estética mencionada, coloca el texto *Thank You*, "gracias". Estas sugerentes relaciones entre dos funciones recuerdan la Cuarta serie de paradojas, de las dualidades, del citado título *La lógica del sentido* de Gilles Deleuze¹⁶; iniciando este pensador su disquisición mediante el enunciado de la primera gran dualidad: la de las causas y los efectos, pasa a relatar su ampliación en la dualidad cuerpo-lenguaje, que en sus celebrados libros de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* y *Al otro lado del espejo*, torna a ser la dualidad "comer o hablar". Con su enorme capacidad irónica, que ronda lo estoico, muestra, Nauman, la cotidiana relación con la muerte, además de poner en disposición una economía de medios magistral; la persuasión se apoya en la brevedad y concisión de la emisión; la repetición, aliteración, refuerza aspectos exteriores del propio mensaje, incitando al expectador a la reflexión detenida e inaplazable que se refuerza por el uso de imperativos.

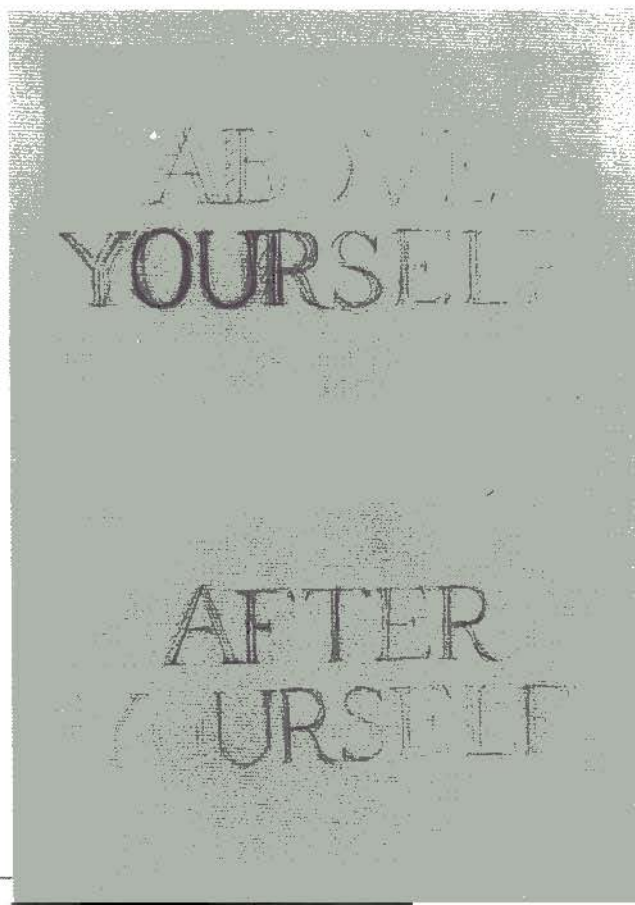
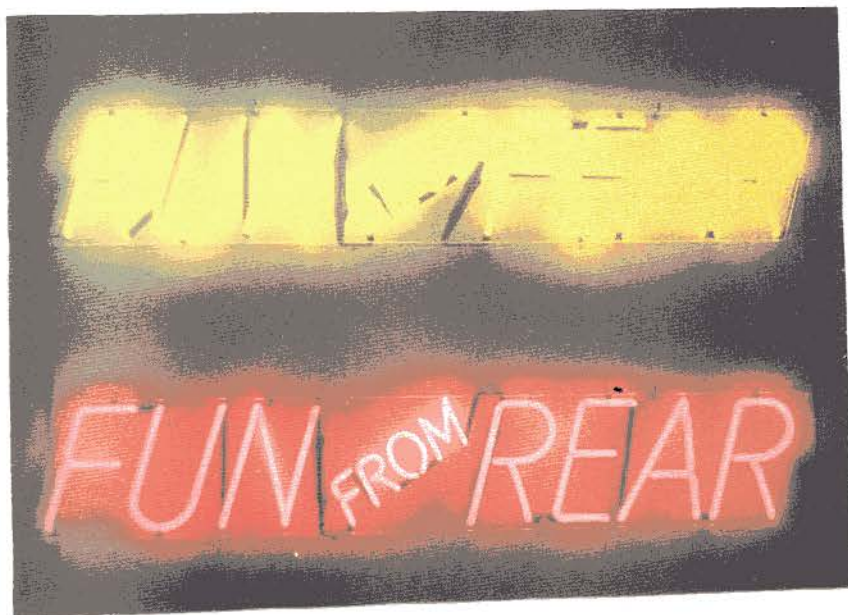
Asimismo ha de ser señalado la turbación producida en la asociación de terminos tan dispares como comer, hablar y morir. Bauville en el siglo XIX, en su *Petit Traité de poésie Française*, aconsejaba el uso de términos similar en sonido, pero diferentes en su sentido

¹⁶Gilles Deleuze; *La lógica del sentido*. [1969]. Paidós / Planeta-De Agostini. Barcelona, 1994. Trad. de Miguel Morey y Víctor Molina.

para producir desconcierto poético¹⁷ y son primados, así, aspectos como el de anormalidad, impertinencia y redundancia, en suma, lo que Cohen llama "desviaciones"¹⁸.

Fig.399. Bruce Nauman; Run for Fear, Fun from Rear. 1972.

Fig.400. Bruce Nauman. Above Yourself, After Yourself. Estudios para Elliot's Stones. 1989.



¹⁷ Cohen; op. cit, p.81.

¹⁸ Cohen; op. cit., p.138.



El imperativo es la forma verbal preferida por Nauman para no dejar impasible al concurrente, pero en ocasiones se mezclan con una cierta forma de transitivación, ofreciendo con ella al espectador una salida Run from Fear, Fun for Rear (fig.399) es otro juego de palabras con el que describe una 'forma de vivir' y que acude a este proceso: Huye del miedo, diversión a tus espaldas. En la afirmación existe también un juego nutricional; se mastican los temores sabiendo que el mundo se debate en lo temporal (tras este párrafo citaremos las frases de Levine) y siempre hay escapatoria. Se destruye así la afirmación anterior del estoicismo de Nauman; ya no hay un estoicismo que lo desligue de los bienes externos: éstos son traídos a función, funcionan, se disparan en su efectividad curativa. Es la evasión: para un mundo donde la verdad parece tornarse tan fuerte, la única escapatoria es la evasión.

Muy cercano a la eficacia del manifiesto necrófago de Nauman podemos encontrar el trabajo de Les Levine cuando expone en el medio público urbano de una ciudad de Irlanda del Norte (donde el, hasta ahora, perenne conflicto territorial -disfrazado con el barniz de las diferencias religiosas- estaba muy vivo) su obra Échale la culpa a Dios, consistente en carteles, técnicamente muy simples pero de gran efectividad visual -conformados por una imagen sintética extraída de las imágenes periodísticas del conflicto (entierros de activistas, violencia urbana, etc.) y una frase compuesta por dos palabras: un verbo en imperativo y la palabra Dios, del modo "Attack God" o "Hair God". Su efectividad quedó ampliamente demostrada con las quejas públicas de las jerarquías religiosas en conflicto y con la negativa de la agencia de publicidad a mantenerle al artista el alquiler las vallas. Sobre la eficacia concreta de las frases empleadas da cuenta el mismo Levine: "Si digo 'dame un vaso de agua', sabes qué tienes que hacer. Pero si digo 'Acorrala a Dios', ya no está tan claro. Es una orden 'disparatada'. Y esa es la estructura del lenguaje con la que juego, de la que me valgo". Esta manifestación está, consciente o inconscientemente, muy influida por dos poderosas teorías: es, por una parte, un acercarse a la célebre frase leibniziana, "Mientras Dios juega, se hace el mundo", y, por otra, más material, al Tractatus de Wittgenstein -quien renuncia a la verificación externa de las proposiciones en provecho de su congruencia o incongruencia con la realidad -verdad vs. falsedad-. No es sino una revisión de la teoría del juego de Carroll. Idéntica efectividad puede ser hallada, generalmente, en las obras de Jack Pierson. En 1992 presenta una obra en Viena consistente en un espejo redondo dentro de una habitación dorada de la que coloca una lámpara art déco sobre la que ubica una gran fotografía con jugadores de fútbol y, entre las que inserta el texto "your face, your face, your face". Como en la obra I/You antes comentada se expone en forma de juego asociativo la idea de relación interpersonal. En ese mismo orden de cosas, Andrew Heard, un artista no demasiado conocido en España, del que como preámbulo podemos decir que fue alumno privilegiado de Gilbert & George, utilizando como fundamento icónico fotogramas de las series de televisión de los años sesenta, sitúa

sobre éstos títulos irónicos que hacen reflexionar al crítico Rudolf Schmitz acerca de la evolución sufrida por las tonadillas populares, antes cuidadosamente cultivadas y que en la actualidad quedan simplemente en "belicosos cantos futbolísticos"¹⁹. El campo de juego ha dejado de ser, del mismo modo, un lugar en el que brillaba lo apolíneo para modificarse en terreno de lo dionisiaco. La relación social pacífica ha devenido en una relación agresiva. Es por esto que no pueden resultarnos extrañas configuraciones como las de Daniel Tillier quien estudia la degradación del lenguaje -organo primario de las relaciones humanas-, aportando obras de tonos grises mezquinos y sobre ellas palabras casi borradas; rompe así dos de las claves de nuestra cultura: el "saber hablar" y el "saber pintar", representar hacia los otros.

Otro importante juego poético es el de la polisemia; en ocasiones las palabras polisémicas pueden producir situaciones de perplejidad poética al entrecruzarse los contextos naturales de cada uno de los significados. Ph. Oudard sabe jugar con la polisemia de ciertas palabras de su propia lengua, el francés; así coloca en sus obras la palabra 'loup' que en francés posee tres acepciones que traducidas al castellano se corresponden con 'lobo', 'máscara' y 'error'. El espectador no necesita más que conocer las tres y entonces deviene la incertidumbre entre cuál elegir, o bien, más fielmente, coger los significados que poseen las tres y ver la obra por su tonalidad 'negativa', violenta y engañosa. Estamos hablando de una resonancia de las palabras. Las palabras poseen un amplio abanico de resonancias significativas en sí mismas; pero tal resonancia puede ser forzada hasta su disolución, un caso muy simple para ejercer esta disolución es la repetición continuada de una palabra; es el caso de las palabras escultóricas de Nancy Dwyer, como ella misma observa, remiten al juego infantil consistente en repetir continuamente una palabra, sin pausa, hasta que parece dejar de tener significado²⁰.

Juegos desenfadados son los realizados por Yvan Le Bozec -quien en una serie de cuadros de 1990 proyecta la atención del espectador sobre carteles que advierten de lo recién pintado, o su constante lúdica al protagonizar sus obras con una enorme Y, en alusión a la inicial de su nombre-.

El humor de Richard Prince (fig.401) es siempre un disfraz de lo irónico. Es este último un término que hemos empleado con profusión a lo largo de toda la tesis; consideramos que ahora debemos detenernos un poco en él. La ironía posee dos términos, un término de emisión y un término de ocultación. lo que muestra está explícito en el

¹⁹"When the Minstrel Singers are set against martial football chants ('Someone's going to get their fucking head kicked in'), the leg-kicking, glib sentimentality of the past is enriched with the stifling, aggressive atmosphere of today's football stadiums". Rudolf Schmitz; comentario de la exposición de A. Heard en la galería Friedman-Guinness de Frankfurt; aparecido en Flash Art, nº147, verano 1989, p.157.

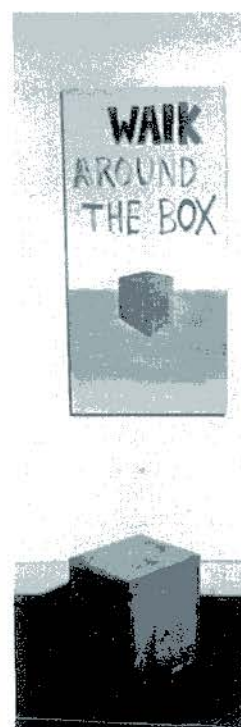
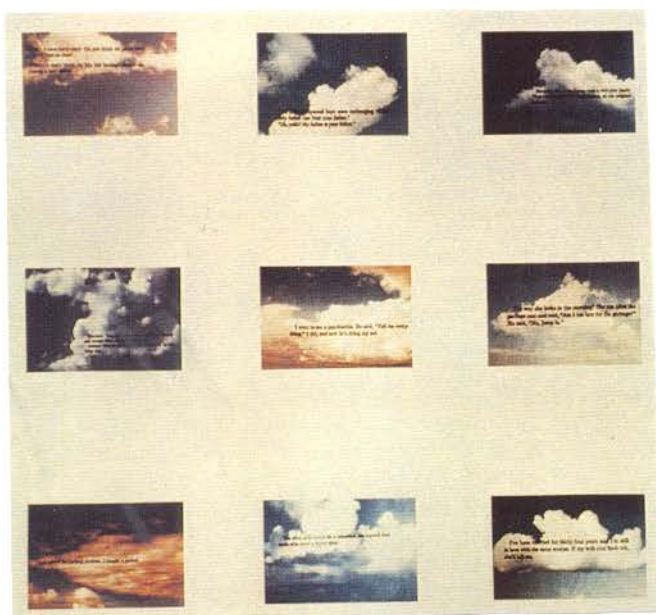
²⁰"I was reminded of the children's game in which a word is repeated over and over until it finally becomes meaningless". Citada por Eleanor Heartney en su comentario a la exposición de ésta artista en la galería Josh Baer y publicado en Art in America, julio 1987, p.123-124.

contexto en el que se emite, mientras que lo oculto es algo que cuenta con la confianza del espectador; es una puesta en disposición del doble sentido que el observador capta pero que se omite. La sutileza de la emisión puede ser de muy diferente grado y siempre refrendando el término antagónico excluido que es lo que en realidad debiera ser pero no se encuentra en el contexto que se emite, denunciándose tal ausencia. Prince con sus chistes psicológicos ejerce una burla hacia los contextos analíticos, hacia la necesidad humana de confesión y la excusa importancia -si no carcajeo- que produce esa acción en los demás.

El discreto juego de W. de Maria en *Walk Around the Box* (fig.402) se encuadra en algo tan simple como el imperativo -mandato- ejercido sobre el receptor. el espectador es sometido en realidad en una experiencia de configuración de un espacio en torno al cubo. La obra la lleva a cabo el espectador completando la imagen.

Fig.401. Richard prince. *Tell me everything*. 1986. Colección Kosmin.

Fig.402. W. de maria. *Walk Around the Box*. 1961.



El entronque lúdico-literario del arte.

La razón de introducir lo poético dentro del juego viene dado al pensar que toda poesía es la puesta en disposición de la palabra por el poeta con una voluntad, en principio, lúdica, inserta en un discurso donde la racionalidad se disuelve. Es un juego de su intimidad en relación con el Otro, con el mundo entendido desde la subjetividad de cada lector. Como afirma Cohen "el código del lenguaje poético se funda en la experiencia interna (Hugo)"²¹.

²¹J. Cohen; op. cit., p.208. "La poesía, decía Hugo 'es aquello que hay de íntimo en todo'. Y Mallarmé: '... una poética muy nueva que yo podría definir con estas cuatro palabras: pintar, no la cosa, sino el efecto que

pero de una experiencia interna de las cosas (Mallarmé). Así, el juego poético es un juego de internización, también por las cosas. Los referentes objetivos son invadidos por la subjetividad. El objeto se subjetiviza. Aparece entonces la armonía subjetiva fundante, apreciable en toda manifestación artística. "La armonía -dice Lamberto Pignotti al hablar concretamente sobre el happening- es un proceso en el que quien habla y quien escucha se comunican al unísono". "Sentir -nos dice [Mikel Dufrenne]- es experimentar un sentimiento no como un estado de mi ser, sino como una propiedad del objeto'. Es, pues, una modalidad de la conciencia de las cosas, un modo original y específico de captar el mundo. La emoción plástica no se añade, pues, desde fuera a la imagen, y constituye lo que podríamos llamar la 'imagen afectiva' del objeto."²²

La literatura como inspiración del arte.

El apoyo del arte en la literatura ha sido algo continuo a lo largo de la historia; las narraciones orales o escritas han sido reproducidas mediante imágenes tanto por su aspecto decorativo como por el conceptualizador. Pero lo que ahora parece renovarse es la forma de emisión. Si antes la única forma era recoger una imagen precisa del momento crucial o desarrollar todas las escenas de la obra en una misma imagen, ahora la materialidad de la obra literaria puede entrar de lleno en la obra plástica mediante el simple pegado de alguna de sus páginas, insertando su título o palabras y personajes clave.

Pero existen artistas que discuten tal posibilidad; Mario Merz apunta un grado de diferenciación entre literatura y arte, las variaciones en el uso del lugar común ("commonplace")²³. Para E. Souriau²⁴ "El mundo del poeta y el del pintor, por idénticos que puedan ser cuando manejan datos comunes, se obligan a relaciones divergentes (...)", cita como ejemplo a un aguafortista que ilustra un poema de Mallarmé y señala: "le sería preciso inventar ciertas cosas y olvidarse de otras y, por tanto, pensar de nuevo artísticamente, conforme a sus propias normas este universo". Salvando una plétora de manifestaciones en este sentido -más o menos auténticas- nos conformamos con señalar la de Merz y, pasándola por alto, iniciamos el decurso de la exploración.

Julian Schnabel ha realizado sus obras para la exposición en el centro de El Carmen de Sevilla teniendo muy presente capítulos concretos y clave de la obra Los

ella produce'."

²²J. Cohen; op. cit., p.202

²³"We play with commonplace language, but art does not speak the language of commonplace life. Art is familiar with the commonplace and knows its value as an immense store of material. So as an artists I must love commonplace life or else lose of consciousness. But it is precisely this -the loss of consciousness- that is the great problem of our age. By this I mean the consciousness which transcends the commonplace, but which I attain with and through the commonplace". (Mario Merz; "Did I Say It or Didn't I?". Fragmentos de las conversaciones de M.Merz con la junta editorial de la revista Parkett, entre diciembre de 1987 y febrero del año siguiente. Parkett, n°15, febrero 1988, p.79-83.

²⁴(La correspondencia de las artes. F.C.E.. México, 1965, p.340)

Reconocimientos de William Gaddis²⁵. Pero no fue ésta su primera experiencia; ya en 1974 había tenido muy presente obras literarias para la realización de sus obras²⁶. Desde siempre ha buscado en este proceso la mezcla de elementos de la alta y la baja cultura²⁷, valorándolas por el mismo rasero ya que el hombre actual se alimenta de ambos valores.

Un acrecentamiento de lo literario debe ser también reseñado en la obra de J. Kosuth (fig.403). Desde sus trabajos racionalmente tautológicos sufre una progresiva metamorfosis hacia valores más literarios. así en su serie *Sentences, Paragraph* de finales de los ochenta, manteniendo su materialización característica (neones, cristales tipografiados, etc.), origina una estetización de textos literarios y filosóficos (en la serie citada sobre textos psicoanalíticos de Freud, en otras sobre textos de los grandes místicos de la cultura occidental) atravesando su densa cultura libresca mediante la técnica de la cancelación de frases mediante la supresión de textos, dificultando su visualización, mediante líneas de neon.

Manuel Rufo (fig.404) emite a primera vista un simple juego poético -incluso podríamos decir que de baja calidad por los conceptos empleados- pero en una segunda mirada en profundidad sabemos que remite a la cuádruple configuración de los elementos originarios de Empédocles y Aristóteles (aire, tierra, agua, fuego). Lo que siempre permanece parece ser poco percibido y es obligación del artista hacerlo evidente. En el mundo tecnificado en el que nos movemos es imperdonable no detenerse a reflexionar.

²⁵"The series of works done in 1988 and shown in the Prato exhibition concentrates on words and letters as the main pictorial elements, as with the series called *The Recognitions*, first shown at the monastery of El Carmen in Sevilla, while linguistic elements appear all along Schnabel's creation as in the painting done in 1974, *Twisted Cruller and the Automatic Kartop Lift*" (Amnon Barzel; "With Schnabel, About Schnabel. An Introduction and Excerpts from an Interview". Catálogo Julian Schnabel. Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci. Museo d'Arte Contemporanea Prato (14 octubre 1989 - 15 enero 1990). Prato, Toscana, 1989, p.18-29. Textos de A. Barzel, Th. McEvilley, W. Gaddis y del propio Julian Schnabel).

²⁶"The series of works done in 1988 and shown in the Prato exhibition concentrates on words and letters as the main pictorial elements, as with the series called *The Recognitions*, first shown at the monastery of El Carmen in Sevilla, while linguistic elements appear all along Schnabel's creation as in the painting done in 1974, *Twisted Cruller and the Automatic Kartop Lift*" (Amnon Barzel; "With Schnabel, About Schnabel. An Introduction and Excerpts from an Interview". Catálogo Julian Schnabel. Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci. Museo d'Arte Contemporanea Prato (14 octubre 1989 - 15 enero 1990). Prato, Toscana, 1989, p.18-29. Textos de A. Barzel, Th. McEvilley, W. Gaddis y del propio Julian Schnabel).

²⁷"Schnabel, with his affinity for literature, attempts to equalize linguistic signs by marrying high-culture literary references to banal everyday slogans, bringing them together on the surface of his painting". Posteriormente Barzel señala la democratización de los múltiples estratos culturales en el pensamiento y la obra de Schnabel pero posteriormente añadirá un cita del propio artista que descabalgua un poco esto: "In general, the words that are painted of them have a religious connotation. In that particular part of the world, you feel that the biggest global battle is a battle of religion. So there's a funny relationship between these two things: I think the paintings look like battle standards." (A. Barzel; texto en el catálogo Julian Schnabel. C.A.C. Luigi Pecci y M.A.C. Prato. Toscana. 1989. p.21-22. Sobre esta cita reflexiona igualmente Ingrid Rein al comentar las exposiciones de éste artista en la Kunsthalle de Basel y en el Museum für Gegenwartskunst de la misma ciudad, en *Artforum*, octubre 1989, nº2, vol.XXVIII, p.185-186, señala el carácter religioso -místico, dramático y terrorífico a la vez- de España a lo largo de la historia).

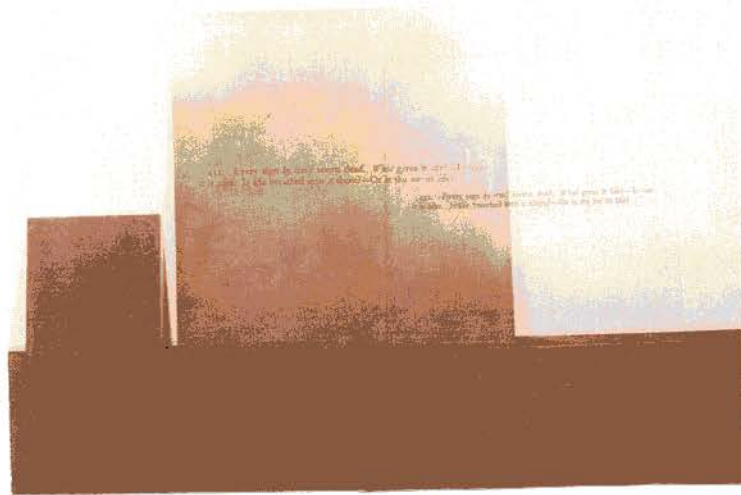


Fig. 403. J. Kosuth. Ex Libris Colombus (for W. B.) 1990.

Fig.404. M. Rufo.Elementos. Mis cosas favoritas. 1987.

El grupo del South Bronx Tim Rollins & K.O.S. (Kids of Survival) nace de una idea filantrópica de Rollins, al comprobar la degradada situación cultural y ética del citado barrio neoyorkino, vinculada a su declive socioeconómico, y sabiendo que la necesidad de su recuperación ha de pasar prioritariamente por la de sus habitantes, y muy especialmente por la de sus niños y jóvenes, esperanza de su futuro. Este artista, teniendo como lema declarado "Everybody has a right to culture", recogido de J. Beuys, realiza varios proyectos continuados que van fracasando por cuestiones burocráticas o por falta de subvenciones, pero, perseverando, obtiene sus propositos. Los medios utilizados se basan primordialmente en una restauración de las potencias positivas del individuo mediante la cultura literaria; propone a sus alumnos el comentario e ilustración de obras muy concretas de la literatura que narran casos específicos ejemplarizantes (La letra escarlata, de Nathaniel Hawthorne; La roja insignia del valor, de Stephen Crane; Rebelión en la granja, de George Orwell; Amerika, de Franz Kafka, etc. y, en música, el lied *Viaje de invierno*, de Franz Schubert; también analizan aspectos sociales en productos de lo que se conoce como subcultura: en 1989 trabajan sobre la influencia de la violencia social y la guerra del Vietnam en los sesenta perceptibles en el comic X-MEN); el resultado del alumnado en la interpretación de los

textos es sorprendente y máxime en la traslación de lo literario a lo plástico, donde, como señala Marshall Berman, superando la mera traslación ilustrativa, producen interpretaciones personales de gran sentimiento²⁸. Asimismo es reseñable su evolución procesual, debida a los densos conocimientos de Rollins sobre historia del arte, y arte moderno particularmente, promoviendo con ello una evolución desde posturas figurativas de carácter expresionista a otras más conceptuales. Como primer trabajo público de importancia realizan un mural colectivo en el Bronx, basado en *Amerika* de Franz Kafka y donde cada alumno coopera diseñando uno de los 'cuernos dorados' de la composición, sobre páginas cuidadosamente pegadas de la obra indicada; con esta realización alcanzan el crédito suficiente dentro del panorama artístico occidental²⁹.

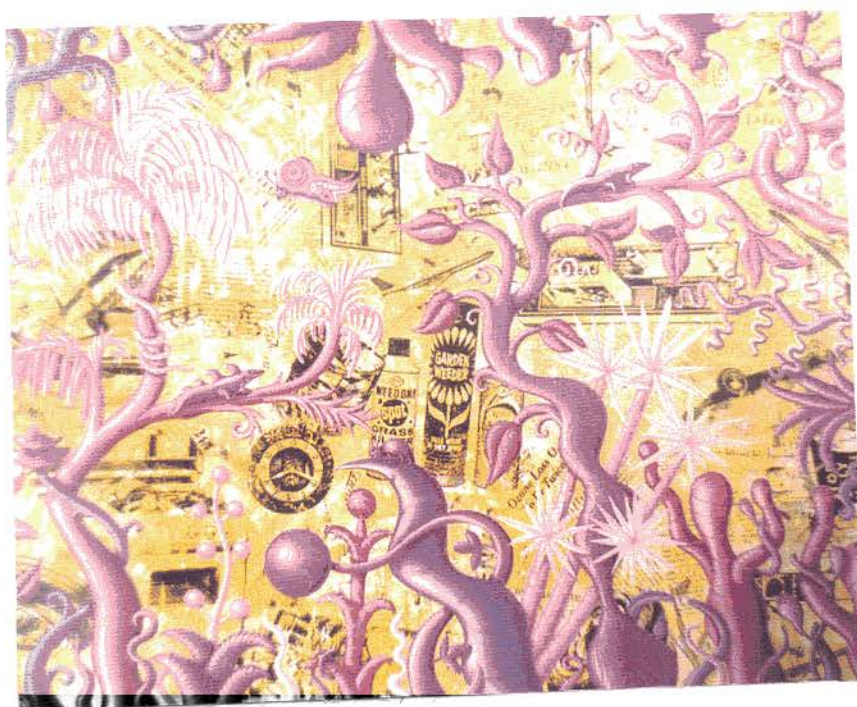


Fig.405. Kenny Scharf. Junkie. 1992.

Los graffiti de Kenny Scharf (fig.405) participa también de lo literario. Sus mundos fantásticos -como *El Bosco* contemporáneo- se entremezclan con elementos de la realidad tangible comercializada contemporánea. Es lo narrativo básico: fantasía y realidad en eficaz mezcla. Arroyo emite siempre imágenes poéticas en este mismo sentido experimentando

²⁸Marshall Berman; "Can These Ruins Live? Tim Rollins, K.O.S., and the South Bronx". Parkett, n°20, junio 1989, p.42-49. Añade además los aspectos preferenciados en cada trabajo: "Choosing styles to accord with their choosen interpretation of the text, they have used dead-pan representation (*ANIMAL FARM*), frieze-like schemata (*AMERIKA*), monochromes (*MOBY DICK*), process pieces involving scattered ashes (*FAHRENHEIT 451*), and Grids and patterns (*A JOURNAL OF THE PLAGUE YEAR* and *BLACK BEAUTY*)".

²⁹Trevor Fairbrother ("We Make Art in the Future Tense". Parkett, n°20, junio 1989, p.74-83) consigna los pasos de su éxito: Reportaje en la B.B.C., Adjudicación de un proyecto para la Dia Art Foundation en Manhattan, la adquisición de obra por el Museo de arte de Filadelfia y el M.O.M.A., la primera página del New York Times y una cubierta en Artforum

con imágenes que, aun remitiendo al mundo real, forman parte de sí mismas, de ese lugar donde la imaginación ve más de lo real.

El encargo de los murales de la biblioteca de Miami hacen reflexionar a Ruscha sobre la función del lenguaje, incluso en aspectos mas concretos y de índole gramatical que el expresado en la gran frase, extraída del Hamlet de Shakespeare, que rodea la sala de lectura: "WORDS WITHOUT THOUGHTS NEVER TO HEAVEN GO".³⁰ Es por ello que las partes arquitectónicas secundarias son cubiertas con las conjunciones o los pronombre interrogativos. Resulta curioso hacer una comparación entre la idea de Ruscha y la expuesta en la sala de lectura de la Biblioteca Nacional de Madrid -de autor desconocido para nosotros y supuestamente del siglo pasado;- si en ésta las paredes se recubren con los nombres de los autores dorados de nuestra mejor literatura, los ladrillos geniales básicos de nuestra constitución idiomática, en la de Miami Ruscha acude a los ladrillos del propio idioma escogiendo como único ejemplo literario el autor más universal a la par de Cervantes.

El texto artístico como poesía.

Las relaciones entre poetas y escritores provocaron un acercamiento entre las producciones de unos y otros hasta límites insospechados. La abigarrada mezzcolanza de genios de todos los campos de la cultura -y también de poetas y artistas- en la práctica totalidad de los movimientos de vanguardia ya fue tratada aquí, con parquedad por ser algo sobradamente divulgado. Como ejemplos indiscriminados y atendiendo preferentemente a su actualidad podríamos citar las colaboraciones de Beuys y Heirich Böhl, las revisiones de Kiefer sobre Paul Celan (aparte de su constante inspiración en versos muy concretos de Hölderlin), la relación de Alberto Greco con Juan Rodolfo Wilcock -poeta, traductor de Shakespeare y Kafka, redactor de las emisiones de la BBC para América Latina y personaje de Caifás en El Evangelio según San Mateo de Pasolini- o con el círculo de Mújica Láinez - en el que conoció a Neruda y Juan Ramón Jiménez³¹., o la exuberante colaboración desde los años cincuenta entre poetas y pintores en la costa oeste de los Estados Unidos y la de Philip Guston con Bill Berkson, Clark Coolidge, William Corbett y su propia esposa la poetisa Musa McKim³².

Robert Motherwell insiste en la enorme influencia que la poesía ha tenido en el arte cuando menos hasta los años cuarenta. En el catálogo de la retrospectiva de sus obra

³⁰El texto completo de la frase de Shakespeare es "Why words fly up, my thoughts remain below: words without thoughts never to heaven go."

³¹Datos obtenidos del catálogo Alberto Greco. I.V.A.M. Centre Julio González / MAPFRE VIDA, Valencia-Madrid, 1991, p.25.

³²Sobre la totalidad de los trabajos realizados por Guston con estos poetas existe un documentado artículo de Raphael Rubinstein titulado "Ars Poetica" en la revista Art in America, septiembre 1995, p.100-121.

realizada por la Fundación Juan March de Madrid en el año 1980 se transcribe una conversación del artista con la crítica Barbaralee Diamondstein, ésta le pregunta sobre el influjo recibido de la poesía, y recibe como respuesta un elogio de las sendas abiertas en la vanguardia por la literatura y que, hasta los años cincuenta, los artistas hubieron de conformarse con seguir, sin aportar nada demasiado importante inicialmente. Entre los poetas de los que confiesa haber recibido un poderoso ascendiente destaca a Edgard Allan Poe por haber realizado el primer manifiesto del arte moderno-, Baudelaire -por haber realizado el siguiente y traducir a Poe al francés- y Mallarmé -por haber traducido el resto de las obras de Poe-. Chauvinismos aparte, en los que decididamente cae Motherwell al sostener esa centralidad en Poe, la realidad parece darle un alto porcentaje de razón.

Ferrater Mora en su colmada obra *Diccionario de filosofía* trata en varias entradas (Obra literaria, Poesía, Poético, ...) la obra poética. De esta obra hemos obtenido una base, firme al tiempo que minuciosa, para comenzar la especulación. Se trata de un lenguaje opuesto al cognitivo -pudiendo haber excepciones- y que muestra preferentemente lo sensual expresivo subordinando lo meramente informativo; se prioriza lo formal,³³ se independiza de la categoría de verdad y anula cualquier posibilidad de impugnación de sus aserciones. De igual modo, se prima la riqueza de las configuraciones léxicas y semánticas del lenguaje lo que conlleva un sacrificio del rigor expresivo. Para Philippe Sollers la poesía es intrínseca al lenguaje; y cita a Mallarmé: "La forma llamada verso es simplemente la literatura; que verso hay tan pronto como se acentúa la dicción, y ritmo desde que hay estilo"³⁴. Pero, siguiendo la distinción tradicional, la poesía sería entonces el grado supremo de la literatura por un motivo fundamental: porque "remunera el defecto de las lenguas", sobrevuela la multitud de lenguas imperfectas trascendiéndolas a todas con su espíritu: "Es el 'sentido más puro dado a las palabras de la tribu' en la medida en que se corrigen unas a las otras por medio de la muerte -de la negatividad- que hablan de ellas mismas y nos conducen con miras a una lengua única"³⁵. La paradoja que observa este pensador es que dicho proceso desemboca en el culmen de la racionalidad: la ciencia. Sin embargo existe un campo de aceptación de la poesía, un campo donde resplandece su propia verdad no racional. Cohen nos dice³⁶: "El poeta expresa una verdad que sólo es absurda a los ojos del código objetivo, y debe serlo para que éste código haga lugar a otro código. Dice Eluard:

La terre est bleue comme une orange

Jamais une erreur les mots mentent pas.

³³J. Cohen (op. cit., p.45 y 47) considera que la metáfora poética es más una invención por términos que por relaciones: "Encarna una forma antigua en una sustancia nueva". Para él los propios usos metafóricos denotan la existencia de poesía. Hablar poético es hablar metafórico y nunca es ciencia sino juego formal.

³⁴Ph. Sollers; *La escritura y la experiencia de los límites*. Pre-Textos. Valencia, 1978, p.24 y 73 (la cita de Mallarmé pertenece a esta última página).

³⁵Ph. Sollers; op. cit., p. 75.

³⁶J. Cohen; op. cit., p.209.

(La tierra es azul como una naranja
Nunca un error las palabras no mienten).

Además de esto, múltiples teóricos de la poética coinciden en señalar que todo poeta está condicionado por su tiempo, por la estructura que de la poesía poseen sus lectores en un momento determinado. La expresión del poeta es siempre libre - manifestación de sus sentimientos, sensaciones y deseos- aun habiendo la citada estructura de expresión-entendimiento condicionante, presente pero difusa, no sentida; su restricción es, por mínima, despreciable.

Quizá sea David Hockney el artista de los que hemos conseguido manifestaciones que mejor expresa, teóricamente, la potencialidad significativa de una poesía integrada en la pintura cuando dice en su autobiografía que la forma poética supone un foco de atención"(...) si ves un pequeño poema escrito en la esquina de una pintura te fuerza a alzarle y mirarla. Y entonces la pintura se convierte en algo un poco diferente (...) "³⁷. Pero nosotros, contemplando lo visto hasta ahora, pensamos que ya no es sólo la poesía dentro de una imagen sino el ofrecimiento de esta como imagen lo que difunde seducción.

The Secret Block for a Secret Person in Ireland es una obra de J. Beuys compuesta por más de 200 láminas acumuladas durante un largo periodo de tiempo (1936-1972) y emitidas en conjunto. La profunda alquimia de materiales usados en su realización es ya de por sí una base de inserción en lo poético. Beuys se configura como poeta -chamán, creador- por su misma realización y la potencia de la poesía ejerce un equilibrado movimiento contrario refrendando su personalidad. Harald Szeeman nos aconseja para su perfecta visión: "Para la orientación no basta con usar o desarrollar los cinco sentidos habituales sino todos, al menos doce, como son: el sentido térmico, el del movimiento o cinético, el del equilibrio o estático, el del dolor, el del espacio, el del tiempo, el de la vitalidad, el del tacto, el del oído, el del sabor y el de la vista: un catálogo ampliado de las intuiciones y los sentidos del hombre que se configuran el el futuro, pues el hombre ha de orientar su vida terrenal hacia el polo del calor, a través del contraespacio y del suprat tiempo, y no hacia el polo frío, es decir, la muerte"³⁸. Toda poesía exige actualmente igual ampliación de los sentidos para poder ser entendida; la sinestesia es dispuesta siempre de tal forma que la mezcla de algunos de los cinco sentidos provoca la necesidad de buscar sentidos nuevos para percibirla en su integridad.

³⁷David Hockney by David Hockney. My Early Years [1976]. Thames and Hudson, Londres, 1988, p.44. La traducción que aparece en el texto es mía, por lo que se aporta el párrafo original: "I assume people is inquisitive and nosy, and if you see a little poem written in the corner of a painting it will force you to go up and look at it, and so then the painting becomes something a little different (...)".

³⁸Catálogo de su muestra en el M.N.C.A. "Reina Sofía". Madrid, 1994, p. 10.

Asumiendo la forma visual de la poesía.

Tras las experiencias de los caligramas de Apollinaire, de las Palabras en Libertad futuristas³⁹ y del Dadaísmo, la poesía concreta y visual, las experiencias de artistas-poetas como Isidore Isou, Eugen Gomringer y Decio Pignatari, los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, Max Bense, Henri Chopin, Marcel Broodthaers y Marcel Märien, en los años cincuenta y sesenta fundan una nueva forma de expresión poética que atiende, preferentemente, a armonizar poesía y medios de comunicación -hasta entonces no demasiado frecuentados los últimos por la primera-. En la poesía concreta no se pretende cortar con la poesía tradicional sino ampliarla; se enlazan los sentidos de apreciación: las formas tipográficas visuales responden a configurar su expresión oral (fonética), imprimiendo a su substancia lo que suele definirse con el título de "valoración óptica del signo semántico". Fotografía, diseño, grabado o pintura entran de lleno en la territorio de lo poético y en este sentido deben ser observadas las composiciones del catalán Guillem Viladot, en especial aquellas poesías que parecen desarrollarse en el interior de billarines cuyos muelles de disparo, floppers y los mecanismos de tanteo sostienen sus poesías, recordando a las máquinas surrealistas o artistas puntuales del Pop (Indiana). Del mismo modo, las obras de Ruscha, pródigamente comentadas a lo largo de esta amplia disertación sobre escritura e imagen, atienden a esa poesía del lugar citado y también a su categoría de exotismo del lugar; como en el cuento de Kafka sobre la construcción de la muralla china en el que los obreros desconocían el verdadero rostro del emperador que los gobernaba e incluso la configuración y el avance total de una obra que se realizaba por porciones regionales: es un ejemplo de la creación desde lo que se sabe, metáfora de la cultura contemporánea que, ante su abundancia, ante su inabarcabilidad, no podemos conformarnos más que con pequeñas fracciones del saber. En las obras de Ruscha la realidad es algo plano, a pesar de los desmedidos escorzos de sus perspectivas. El camino no se atrapa más que por las gasolineras en las que se detiene el viajante a repostar su automóvil. Es una mirada acelerada y superficial. El individuo contemporáneo realiza su saber mediante una sinécdoque, siendo asimismo la única observación y emisión posibles; tan sólo puede imponerse como fundamento moral la conciencia de la imperfección de su mirada y de sus expresiones⁴⁰.

³⁹El tema de la palabras en libertad ha sido injustamente tratado con insuficiencia; trataremos aquí de remediar el error citando por boca de Jean Cohen el principal hallazgo de esta producción: la forma estilística de la inacción. Dice Cohen (op. cit., p.183), "parece que las palabras han perdido sus índices de conexión sintáctica. En particular la ausencia del verbo despoja de su clave la bóveda al edificio lingüístico".

⁴⁰"Image replaces text as the associations of fixing -endless, timeless- intersect with the urgency of time passed or, in this case, the inevitable stroke of midnight. Two distinct yet contradictory experiences of time - past and future- exists simultaneously. Ruscha continues to exact complex relationship out of ever simple sources -more and more water out of rocks".

La poesía y el lugar.

El pionero norteamericano en la concordancia entre palabra e imagen Stuart Davis se deja llevar, tras su viaje a París de 1928, por la influencia de su amigo el poeta Robert Brown⁴¹ quien por entonces está produciendo "poemas ópticos" por influjo de Apollinaire, y que serán publicados en el volumen titulado 1450-1950. Stuart Davis llena sus cuadros de la poesía azarosa de los carteles publicitarios del París de entonces. Como más tarde los mapas urbanos de Kuitka que se llenan de señales, nombres de calles, monumentos, etc., se hacen poesía para los ojos, por los lugares, experiencias, acciones, habitantes, ... que de manera callada nombran; Jerry Saltz acierta de pleno al recordarnos el camino descrito, en sus veinticuatro horas de vida eterna y universal, por Stephen Dedalus en las calles de Dublín⁴².

Pero existen también obras realizadas en una estética carente de calidez que acuden a estimular la fantasía poética del lector-espectador. Así Felix González Torres, en su obra *Untitled (Portrait of Austrian Airlines)* (1993-1994), difunde sobre carteles publicitarios en las calles de la ciudad de Viena una obra basada en el ejercicio publicitario de la compañía aérea austríaca y, consiguientemente, con una estética de diseño frío. Brinda al espectador, sobre fondo verde manzana y el logotipo de la compañía, la lista alfabética de las ciudades con las que mantiene vuelos y la fecha de apertura de dicha ruta aérea, así desde Zurich 1958 hasta Amman 1992. La responsabilidad poética atañe al espectador, que proyectará los recuerdos que cada lugar y fecha traigan a su mente⁴³.

Los poéticos lugares de la anécdota pueden ser vislumbrados en la obra de Laurie Anderson y de Duanne Michaels. Sin embargo hemos de advertir que son forzosamente encajados en este capítulo, no acuden en sus textos a la típica configuración de la poesía; son breves textos a renglón seguido, pero como decía Baudelaire "¿Quien es el que entre nosotros en sus horas de ambición no ha soñado con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo suficiente flexible y agitada como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la

⁴¹Estos datos los aporta Lewis Kachur en su contribución al catálogo Stuart Davis. *American Painter*, con motivo de la retrospectiva que el Metropolitan Museum de Nueva York realizó sobre la obra de este artista en el año 1991. Publicado por Harry N. Abrams. New York, 1991. La información mencionada se encuentra en la p. 100 de este catálogo.

⁴²"Stephen Dedalus, que en el *Ulises* de Joyce vagabundó durante 24 inolvidables horas por las calles de Dublín. Hay, de hecho, un espléndido mapa cuadriculado en 24 partes que probablemente represente a Edimburgo, y en el que resuena el heroico viaje de Joyce. Esta obra sin título de 1990 es como un manuscrito iluminado en blanco y negro, o una diapositiva de algún viaje fantástico que se proyecta cada vez durante una hora." (Jerry Saltz; "El toque humano de Guillermo Kuitka". Catálogo *Un libro sobre Guillermo Kuitka*. I.V.A.M. Centre del Carme. Generalitat Valenciana. Valencia, 1993, p.139.

⁴³"The list is a corporate portrait, an advertisement even, but once again the unifying key is missing; viewers are left free to connect any of the innumerable events that would have occurred in those cities during those years, of which the arrival of Austrian Airlines planes is but one." Susan Tallman; "Felix González-Torres *SOCIAL WORKS*". Parkett, n°39, marzo 1994, p.39-41.

conciencia?"⁴⁴ Los trabajos de estos dos artistas conjugan imagen fotográfica del acontecimiento en cuestión junto a un pequeño texto relatando lo observado y sentido. Su encuadre en lo poético viene dado porque, aun cuando lo descrito es bastante racional, juega con ese espacio indefinible de los sentimientos; como ese niño que en un momento de audacia increpa a Laurie Anderson diciéndole "I like you, mama" (fig.407); tras el embarazoso instante en el que la artista le solicita su permiso para sacarle una fotografía, su condición de sujeto de atención hace que se disipe su turbación y posa desenfadadamente ante la cámara, expulsando a sus amigos del objetivo para hacerse él el único protagonista. En la serie *This photograph is my proof*, Duanne Michaels conjunta las pruebas fotográficas de sus acciones junto a cortos textos escritos de su mano, tratando por lo regular de sus relaciones amorosas (fig.408).

Fig.407. L. Anderson. *Detalle de Object/Objection/Objectivity*. 1973. Univ. de Pennsylvania.

Fig.408. D. Michaels. *the Photograph is My proof*. 1967-1974. Galería Sidney Janis, New York.



THIS BOY WAS CRUISING HOUSTON STREET WITH A GROUP OF FRIENDS. HE LEANED NEAR ME AND SAID, "I LIKE YOU MAMA." WHEN I ASKED TO TAKE HIS PICTURE, HE TURNED EMBARRASSED. HIS FRIENDS YELLED "HEY CARLOS, THAT LADY LIKES YOU!" HE INSISTED ON PAIDING FOR THE PICTURE AND MOTIONED HIS FRIENDS OUT OF CAMERA RANGE.



the photograph is my proof. There was that afternoon when things were just good between us and we embraced and were so happy. I had loved me back all for yourself.

También pudieran apreciarse rasgos poéticos en las obras de Stephen Willats y Sophie Calle (fig.409) y ello se supedita a su forma de materializar la obra, textos de matiz poético con fotografías de idéntica tonalidad. En el caso de Willats, materializa sus obras mediante una disposición en mosaico, como las viñetas de fotonovelas en las que él mismo dice reafirmar su estética, sus textos poseen un marcado matiz social; siendo su preocupación principal -a juicio de Didier Lévy⁴⁵- "mettre en lumière des attitudes créatrices premières, aussi prissamment identitaires que fondatrices" y de las que destaca su

⁴⁴Esta manifestación procede de Cohen; op. cit. p.51; además añade otra cita de Hegel: "Puesto que las mismas palabras no son más que signos de las representaciones, no se debe buscar el verdadero origen del lenguaje poético ni en la elección de las palabras y en el modo de unirlos para que formen oraciones y periodos, ni en la sonoridad, el ritmo, la rima, etc., sino en la modalidad de la representación" (Estética). En realidad Cohen no está muy dispuesto a aceptar este tipo de configuraciones.

⁴⁵Didier Lévy; referencia a su exposición en la galería Gabrielle Maubrie. París, 12 septiembre - 21 octubre 1992 en Art Press, n° 174, noviembre 1992, p.90.

vinculación a conflictos y alienaciones domésticas del mundo femenino, y desde este punto han de ser observadas sus series *From a Walk to the Supermarket* (1990) o *A Walk Along the Balcony*. Sophie calle, con una forma condensada y, a nuestro juicio incomparablemente más rica, atiende a experiencias y estados de ánimo de manera documental. Su serie *Sleepers*, de las primeras obras importantes de la autora, registra fotográficamente individuos en estado de sueño, solos o por parejas pero siempre con claras implicaciones sexuales. Pero la serie que le daría reconocimiento sería *Suit Venetienne* en la que, camuflada como camarera de un hotel, fotografía las habitaciones recién abandonadas por los clientes. Pero será con el discurso titulado *The Blind* donde es mostrada su plena capacidad poética; en ella adjunta, a modo de encuesta pública, la fotografía de cada uno de los ciegos entrevistados, la respuesta dada por cada uno de ellos a una pregunta por motivos de la realidad visual y otra fotografía alusiva a la respuesta dada; uno de los de mayor sensibilidad es la que presenta la fotografía de un niño del Bronx ciego de nacimiento, presumiblemente con muy escasas relaciones con el mundo rural, al que pregunta cual es la sensación más bella que puede ser experimentada, y él responde que sostener un tierno cordero. Tras esto uno no deja de preguntarse qué puede ver de paródico en la totalidad de su obra *Luc Santé*⁴⁶. Para terminar este comentario sobre los aspectos poéticos de su producción no podemos pasar por alto su serie *Des histoires vraies* (*L'amnésie*) de 1994 en la que narra la relación con su compañero sentimental Greg Shephard. Sus variaciones emocionales en la relación se mezclan con sus problemas laborales (distanciamiento, etc.) y todo ello se expone en dos de sus obras (*Le Divorce* y la aquí referenciada *L'amnésie*) y una película⁴⁷.

Poéticos en la línea de lo dicho sobre Calle también pudieran ser las manifestaciones reivindicativas feministas de Sue Williams en la que introduce dibujos y textos desagradables hasta la brutalidad (fig.410).

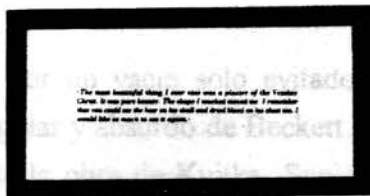
Fig. 409. Sophie Calle. *The Blind*. 1986.

Fig. 410. Sue Anderson. *Perdon Our Appearance*. 1991.

(IMAGENES EN PAGINA SIGUIENTE)

⁴⁶Véase concretamente su artículo "Sophie Calle's uncertainty principle". *Parkett*, n°36, 1993. Zurich, p.74-87 (doble versión inglesa y alemana). A colación de la obra relatada en la que muestra las dificultades de convivencia con su compañero sentimental ha de verse también su obra *Double Blind* en la que narra sus experiencias previas a su matrimonio en un sincero y cuidado trabajo autobiográfico, a modo de diario, tan realista y duro como los diarios de Sylvia Plath.

⁴⁷Comentada por Patricia Brinone en su artículo "Sophie Calle. Un homme, une femme". *Art Press*, n°205, septiembre 1995, p.39-40.



Larry Rivers, gran amigo de Frank O'Hara⁴⁸ y John Ashbery, de Tatyana Grosman y Kenneth Koch incorporando en sus cuadros textos literarios y poemas de todos ellos; en cierta ocasión confiesa a O'Hara: "I wrote lot of poetry in daytime, went to language school and looked at a lot of things all over the place but didn't have any idea what they meant."⁴⁹. Según Helen A. Harrison el desarrollo de Rivers como pintor, especialmente en cuanto a su vitalidad temática, se vincula a estos contactos literarios, siendo el primer observador de este detalle John Bernard Myers.

Pero Kuitka, en una etapa anterior, se siente atraído por la letra de las canciones pop, escogiendo párrafos centrales del canto -frecuentemente irreconocibles, excepto para sus más ilustrados fans; enigmáticos en su significado- para incluirlos sobre imágenes

⁴⁸ Quien dijo:

"No soy pintor, sino poeta.

¿Por qué? Creo que preferiría ser un pintor, pero no lo soy. Bueno,

(...)

Why I Am Not a Painter. Véase el número extraordinario de la revista Litoral (nº193-194, 1992) dedicado a Poesía norteamericana contemporánea, p.123.

⁴⁹ Helen A. Harrison; Larry Rivers. Harper & Row, Publishers, New York, 1984. Esta autora añade: "Words and ideas, in the form of novels, history, poetry, and discourse, had been constant sources throughout his development, and letters, names, and words had long played a significant role in this imagery; but this collaborations with poets, the words and their potential for visual and intellectual associations assumed a primary status". Harrison percibe hallazgos muy concretos en la labor con cada artista: con Grosman, en su trabajo Stones (1957-1958), un modélico diálogo ente lo visual y lo verbal; con K. Koch, un combate entre palabra e imagen para alcanzar niveles significativos que traspasasen lo literal y lo evidente.

penetradas por un vacío sólo evitado por pequeños personajes que parecen salidos del espacio singular y absurdo de Beckett o Ionesco. "Las 'Canciones' -dice J. Saltz⁵⁰- forman el libreto de la obra de Kuitka. Son el camino que nos permite saber que Kuitka sueña, como nosotros, con 'dejarse ir', con 'estar a salvo', con 'escapar', con 'penetrar en el interior', Pero sobre todo nos acercan íntimamente al singular 'toque humano' de Kuitka." Con un sentido tan delicado como el de Kuitka, Larry Rivers asume en su obra manifestaciones escriturales tanto propias como de poetas de su privilegiado círculo de amistades⁵¹. Fruto de esta actividad son sus litografías para Stones (1957-58), un libro en colaboración con su amigo el poeta Frank O'Hara y con Tatyana Grosman.

Dos artistas podrían ejemplificar la maravillosa unidad de poesía y pintura: Bernard Faucon y Mauricio Nannucci. Bernard Faucon escribe textos con gran carga poética y los materializa, respetando su propia caligrafía, en madera pintada de blanco; posteriormente transporta sus frases al campo -acostumbra a desplazarse a las dunas de la isla de Elba-, las cuelga de varias cañas verticales puestas en fila y, por último, las fotografía. La indudable calidad poética de sus textos, como "Un jour, on cesse prendre l'effet pour la cause et tout repart", "On a frappe très fort et la porte s'est ouverte sous la vide ...", se desvincula de cualquier realidad evidente introduciéndose en lo sentimental, a pesar de una cierta brusquedad de las acciones que proporcionan, por comparación, sensaciones muy determinadas. Una idéntica apuesta por la calidad poética, potenciada por el cruce de lo enigmático de sus significados es la expuesta por Mauricio Nannucci; sus llamadas consignan un estado "I saw more then than I had seen before and more than I see now - more than meets the eye", "there is no reason to believe that art exists", "minding meanings mining mind matter - fearing far light falling fires something new something borrowed something blue", "All perfect things move in circles and all perfect circles move in spirals", son algunos de sus potentes lemas muy cercanos a las sentencias de B. Kruger, tanto por su dicción como por su tonalidad reflexiva.

Mezclando dos procesos artísticos, el arte conceptual y la poesía concreta, y dos ideas filosóficas sobre el lenguaje, Wittgenstein y Derrida, Christian Xatrec conjuga un devastado trabajo conceptual, desabrido e inhumano, con un aire poético pleno de ironía. Así en su obra Thyme Leaves (Hojas de tomillo) muestra dos frascos de te unidos por sus bocas en posición vertical estando el inferior lleno de te. Las referencias a la clepsidra, conformada por los dos envases, consumida, lista para darle la vuelta y que empiece a

⁵⁰Op. cit., p.143.

⁵¹"(...) 'poem-painting' in which the literary elements play a role equal to that plastic inventions. Words and ideas, in the form of novels, history, poetry, and discourse, had been constant sources throughout his development, and letters, names, and words had long played a signifiant role in his imaginery; but in this collaborations with poets, the words and their potential for visual and intellectual associations assumed a primary status". El párrafo ha sido extraído de Helen A. Harrison; Larry Rivers. Harper & Row, Publishers. New York. 1984, p.46.

contar de nuevo, y el juego fónico del título que se asemeja a time leaves (el tiempo nos abandona) demuestran tanto la idea wittgensteiniana de que cualquier palabra -aquí tanto palabra como objeto- funciona determinada por el contexto en el que se emite, así como de la estética derridiana de la deconstrucción -variedad formal impugnativa y preciosista de la idea del contexto wittgensteiniana-. Es una estética descuidada cuya poética está disfrazada bajo su capa, lo que hace decir a Jean-Yves Jouannais que Xatrec niega la idea de existencia categórica de la obra de arte⁵².

La poesía y las cosas: poesía objetual.

Tras los ready-made de Duchamp y el precedente acumulativo de Lautréamont todo parecía válido en la configuración de obras de arte y poemas, sin embargo era necesario enunciar la confluencia de ambas en un giro poético, un giro poético que intrínsecamente ya estaba en estas producciones. El viraje viene de la mano de poetas, en especial de Marcel Broodthaers y Joan Brossa quienes desde inicios propiamente poéticos comienzan a emitir sus manifestaciones con el apoyo de objetos; pero también desde la pintura tradicional puede contemplarse una idéntica poetización de sus objetos, un ejemplo de ello pudiera ser Rosenquist quien emite configuraciones acumulativas de objetos fragmentados. A Irmeline Lebeer, en una entrevista con M. Broodthaers, éste le confiesa que sus objetos funcionan como palabras: "Yo utilizo el objeto como una palabra cero ¿No eran en principio objetos literarios? Se las podría llamar así, mientras que los objetos más recientes escapan a esta denominación que tiene una reputación peyorativa (me pregunto por qué). Estos objetos recientes llevan, de manera sensacional, las marcas de un lenguaje. Palabras, numeraciones, signos inscritos sobre el mismo objeto"⁵³. El citado Rosenquist sin duda asumiría las apreciaciones del artista belga.

La conversión del objeto en forma poética la describe de manera insuperable Leo Stein en un artículo titulado "Sobre leer poesía y ver cuadros": "Puse sobre la mesa ... un plato de barro ... y lo miraba todos los días durante unos minutos o durante horas. Tenía el propósito de verlo como si fuera un cuadro y aguardé hasta que se convirtió en un cuadro. Con el tiempo, así ocurrió. El cambio se produjo de repente, cuando el plato como objeto pormenorizado ... una determinada forma, con determinados colores aplicados ... pasó a convertirse en una composición en la que todos los elementos no eran sino meros factores del conjunto. La composición pictórica pintada en el plato dejó de estar en el plano para

⁵²J.-Y. Jouannais; "Christianne Xatrec; les sourbassements du signe. Art Press, nº175, diciembre 1992, p.30-31. "Elsewhere Xatrec plains on a certain negation in French in order to affirm and deny simultaneously the existence of the resoulting work of art. His oeuvre recalls the world of Fluxus, a group he came to know quite well during the fifteen years he spent in New York."

⁵³"Catalogue-Catalogus". Bruselas. Palais des Beaux-Arts, 27 sep.-3 nov. 1974 (p.64-68) "Diez mil francos de recompensa". Procede del catálogo del M.N.C.A. "Reina Sofía". Madrid. 1992, p.248.

pasar a formar parte de una composición mayor que era el plato como un todo. Había dado un primer paso para ver pictóricamente. [/] Lo que se había iniciado se fue desplegando en todas direcciones. Quería ser capaz de ver cualquier cosa como una composición y descubrí que era posible hacerlo". Para avalar la traslación de la imagen plástica a la poesía Wallace Stevens -transmisor de la cita anterior de Leo Stein- señala que "Hay una poesía universal que se refleja en todas las cosas. Esta observación se aproxima a la idea de Baudelaire de que existe una estética por averiguar y fundamental, o bien un orden, de la que la poesía y la pintura son manifestaciones, pero de la que, en realidad, la escultura, la música o cualquier otra realización estética también son manifestaciones." -y añade, aun mostrando su discordancia-: "[Wordsworth] busca una analogía entre la poesía y la pintura, y que trata de adoptar el punto de vista de un hombre centrado en la poesía, comienza teniendo la sensación de que la técnica empapa la pintura hasta el punto de que ambas cosas se identifican." Para zanjar el asunto Stevens recurre a elevar ambas materializaciones a la consecución de una mística -recordemos la citada espiral de neón de Bruce Nauman "The true artist helps the world by revealing mysthic truths"- y a ver que es en la vida como arte la formulación de la unidad de ambas manifestaciones: "Basta con haber puesto en relación la poesía y la pintura como fuentes de nuestra actual concepción de la realidad, sin afirmar que sean las únicas fuentes, y como pilares de un tipo de vida, que al parecer merece la pena vivirse con su ayuda, aun cuando hacer esto no sea sino una fase del interminable estudio de una exisencia, que es el tema heroico de todo estudio"⁵⁴.

Si bien confiesa que el mayor influjo lo recibe de Magritte, la cercanía de Broodthaers a Lautréamont ("el encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección") viene refrendada por la siguiente manifestación en la entrevista con Irmeline Lebeer: "Más que de objetos e ideas, lo que organizo es el encuentro de funciones diferentes que remiten a un mismo mundo: la mesa y el huevo, el mejillón y la cazuela en la mesa y en el arte, en el mejillón y en la gallina".

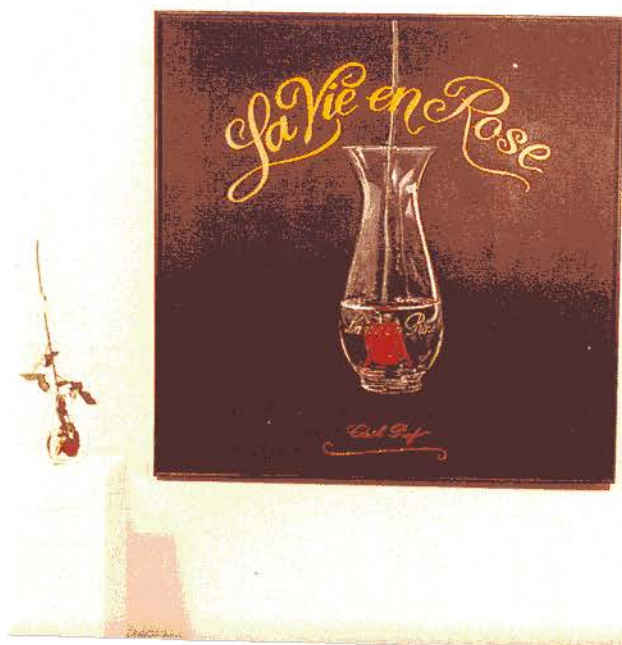
En 1973 Broodthaers reflexiona sobre la unidad de las dos arte en una poesía en la que también informa sobre la experiencia mallarmeana en tal sentido:

"... Quant á l'idée d'établir un rapport direct
entre littérature et arts plastiques
je pense l'avoir fait en prenant
comme sujet Le Coup de Dés ... de
Mallarmé, et cela il y a quelques année.

⁵⁴La cita de Leo Stein no ha sido obtenida del documento mencionado, perteneciente a su texto *Appreciation*, sino que nos la proporciona Wallace Stevens en *El angel necesario. ensayos sobre la realidad y la imaginación*. Visor. Madrid. 1994. en el capítulo VII, titulado: "Las relaciones entre la poesía y la pintura". Igualmente el resto de las citas de este texto han sido obtenidas de la citada obra de Stevens la manifestación del poeta Wordsworth

Et, peut-être, d'autres travaux ...
(1973).

Fig.411. M. Broodthaers. La Vie en Rose.



Desde sus inicios como poeta, Joan Brossa atraviesa un proceso que le lleva alcanzar formas netamente visuales. En ocasiones en sus poemas objetuales combina letras y palabras en forma de jeroglíficos de significado comprometido; de este modo en 1988 compone su Oda a Marx, en la que articula una fotografía de un mar embravecido con una gran X, conformando el nombre del ideólogo comunista (Mar + X). Con similar proceso, el mismo año realiza Wolkswagner, mezclando el nombre de la empresa automovilística alemana con uno de sus más destacados compositores musicales. En la obra incluye el símbolo comercial de la compañía citada y el texto manipulado Wolkswagner con el diseño tipográfico propio de la citada empresa. Todo parece ser susceptible de ser presentado como poesía y así en 1985 Dokoupil presenta en la galería Paul Maenz un espacio poético conformado por pequeñas esculturas sobre peanas verticales -como un bosque estrepitoso-; cada una de las esculturas de bronce es una marca comercial muy conocida (Chanel, Mars, Perrier, Aro, Pepsi, Iglo, Play Boy, Nivea, Ford, Aeg, Hoetchts, Bayer, Siemens, VW, Mercedes, Exxon, ...) realizados en volumétricas versiones 'blandas', tratadas imaginativamente sin respetar los diseños propios de la tipografía de las empresas. Como obra netamente objetual señalaremos su Poema II (1968), realizado sobre una máscara de antifaz negra sobre la que cuidadosamente pinta las letras del abecedario bajo el ojo izquierdo. Las referencias a la falsedad, indeterminación del lenguaje se unen a un mensaje

solapado pero mucho más potente: el del enmascaramiento y desvalijamiento del lenguaje por aquellos que hacen de él -como ya dijimos en un capítulo precedente- la jerga de la autenticidad (Benjamin), el lenguaje como instrumento de poder. La situación que vivía España en aquellos momentos proporcionan a la obra su macabra contextualización y el citado segundo sentido se hace evidente.

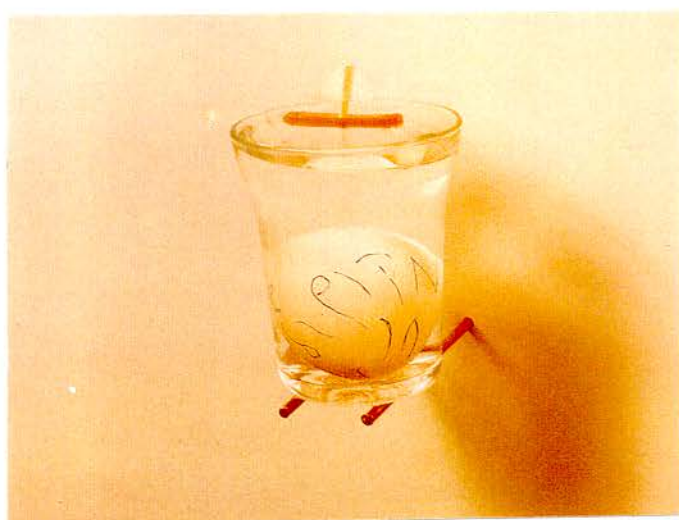
Rosemarie Trockel también podría ser incluida en una versión heterodoxa de la estructura poema-objeto. coincide con ellos en su forma de materialización, aunque divergente en su especulación. Así, en su camisa Sin título (1988), una camisa blanca plegada, a la manera de la habitual presentación comercial, con una cinta blanca en la que escribe el texto "Justine-Juliette COLLECTION DÉSIRE" en neutra tipografía, integra dobles sentidos referenciando las dos heroínas del deseo, buena y mala, madre y puta, del marqués de Sade y la insinuación "colección de diseño" es transmutada en "colección de deseo". Lo mismo podría decirse de su caja lúdica Sin título (1988) en la que en la cara superior de una caja de cartón plana dibuja el perfil de la nuca de un monigote y su ojo, mientras que la frente y la barbilla se dibujan azarosamente mediante una cadeneta de perlas al sacudir la caja. En el canto frontal coloca la frase DIE SEELE IST EIN DUMMER HUND (El alma es un perro tonto). Se niega la espiritualidad afirmándola por la indeterminación de la configuración de las perlas y se la relega por ser "un perro tonto". De ella dice Sidra Stich: "Las obras se asientan en la premisa de que las ideas y las imágenes dadas no se basan en hechos, pese a nuestro hábito de considerarlas como si fueran verdaderas, confiando su sentido literal en la mayoría de nuestras deliberaciones e interacciones. El arte de Trockel, como los escritos de Ludwig Wittgenstein, considera el significado como algo variable y maleable con una lógica que resulta evasiva e 'inexplicable'. Rechazar la noción de que el significado se refiere a proposiciones basadas en un criterio correcto y racional, en lugar de definir o describir se dedica a conceptualizar de qué forma se producen los significados (y las imágenes) y que factores los rigen"⁵⁵.

Belu-Simion Fainaru, un artista de origen judío realiza una poesía objetual titulada Siempre has de comenzar de nuevo (fig.412). El huevo sumergido en un vaso y clavado en la pared posiblemente haga referencia a lo original -a lo que es 'siempre nuevo', a lo que se expresa en ese dicho de ¿qué fue primero, el huevo o la gallina? Recordemos que para Broodthaers el huevo era una referencia clara a una disolución de la configuración continuada del universo y así sus objetos enunciados caóticamente.

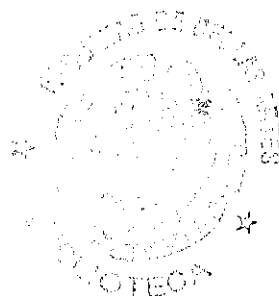
Fig.412. B.-S. Fainaru. You have always to start anew. 1991.

(IMAGEN EN PAGINA SIGUIENTE)

⁵⁵ Catálogo de su exposición en el M.N.C.A. "Reina Sofía", con textos de Elisabeth Sussman y la citada Sidra Tisch. Madrid. 1992.



CONCLUSIONES



CONCLUSIONES.

Llegado el momento de hacer una valoración de los resultados de esta tesis lo primero que debemos constatar es que el índice de la segunda parte de la misma resulta demasiado complejo y podría resumirse a tres o cuatro temas fundamentales; si su extensión es superior se debe a que, como ya hemos señalado en las pautas iniciales de esta tesis, hay fenómenos que aunque sabidos pueden pasar desapercibidos o bien pueden ser interpretados desde otro punto de vista.

- Lo real necesita principalmente dos soportes materiales para hacerse reconocible a los hombres: imagen y palabra. Son por tanto dos medios de intermediación y ambos fundadores de la episteme. Uno y otro se configuran desde sus inicios, como hemos podido ver en la primera parte al comentar el común origen de arte plástico y escritura, en una hermandad indisoluble como procesos de configuración del mundo: nacen de la pauta de la comunicación y fijación de conocimientos. Luchan contra el aislamiento y el olvido. Si bien en algunas épocas ambas manifestaciones han sido percibidas como polaridades, actualmente sabemos que son como dos líneas con un origen común - podríamos decir que la palabra derivó de una conceptualización, especificación y síntesis de la imagen-, corriendo juntas a un tiempo pero con una distancia entre ellas variable según las épocas -a veces más próximas, en otras más alejadas-. El repaso histórico ha pretendido esclarecer este punto.
- Desde el pintor-escritor: Lo escrito en el lienzo nunca es algo casual sino muy pensado - como la elaboración del tema, de la estructura o la adjudicación de un título-. Aun así, garante de toda libertad por ser elevado a arte, el texto en la imagen, primariamente, es diálogo intrasubjetivo del artista (Lledó). Asimismo, la imagen que soporta la palabra debe ser definida conjuntamente con ésta. Blanchot-Foucault; ambos ven tres momentos de esta introducción: hasta el Renacimiento la palabra poseía el rango regulativo, era lo constante, lo ya pronunciado; posteriormente se alcanza a ver la palabra como imagen mental superpuesta a la imagen plástica; y finalmente, en maravilloso equilibrio, ambas se confunden por la pérdida de la vinculación de los lenguajes (literario y plástico) con los conceptos de tiempo y verdad. En el arte se produce una "desatención a la presencia de las cosas" (Ivelic), en una nueva visión de los objetos que son definidos de manera distinta al concepto de Diccionario perfecto hasta ahora vigente en nuestra cultura; las cosas como las nociones y conceptos han sufrido así una ampliación a-normativa que permite la libertad significativa e interpretativa. La palabra es así desposesión de su

materialidad y de la materialidad de lo representado en orden a configurar una forma pura. Si la palabra era Dios y no permitía su enunciación (ni verbal ni figurativa, que a fin de cuentas es lo mismo), ahora los dioses se nos han hecho palabras.

- Hemos constatado la configuración histórica de la quiebra del lenguaje, magníficamente percibida por Hofmannsthal en su propia carne y hemos citado sus antecedentes, deteniéndonos especialmente en Leibniz, quien apreció que la ruptura con lo metafísico provocaba la pérdida del soporte de las grandes ideas y de la necesidad de reconfigurar los objetos merced a un nuevo discurso sustentante: el discurso de la racionalidad de una ciencia y un lenguaje universales. La confección de nuevos lenguajes, tras Hofmannsthal en la poética y Malevich en la plástica, es una tarea iniciada pero no completada -si es que podrá serlo algún día-. Magritte y Wittgenstein deben ser considerados los epígonos de esta aventura. Sobre los procesos de instauración de un nuevo lenguaje existen gran cantidad de utopías (p.536 y ss.) de las que aquí citaremos, preferentemente, la regulativa de G. Steiner, la depurativa de Ferrater Mora, la reconstructiva de Foucault, la noseológica de Dorfles, la verificante de Kosuth, la que asume la existencia de texto y contratexto de J. L. Borges, la del "lekton" oral y temporal de J. Kristeva, la dicción negativa y desautorizadora de M. Blanchot; y, como constata Pignotti, en las últimas décadas desde un afán estructural-operativo (p.538).

Pero a pesar de la supuesta quiebra del lenguaje el nombrar seguirá siendo función primaria, ya que su ausencia abocaría a la imposibilidad de pensar (J. L. Pardo, p.543). En este sentido también ha sido analizada en varias partes de la tesis la atracción de las palabras (Barthes) y el hechizo de los nombres (Canetti) y la atracción de la poesía (Hockney) en la procesualidad artística (Barthes y Canetti, p.543-546; Hockney, p.650).

- La pertinencia de la palabra en el arte. El que la escritura sea incluida en la imagen posee siempre una motivación concreta entre las que resaltaremos las siguientes. Muchos creadores piensan que la citada indiferenciación de imagen y palabra es una constante sobre la que reflexionar en su proceso. Entre ellos destacaremos a Henri Michaux (p.363-364), R. Lichtenstein (360-361), Yvan Le Bozec (p.362-363) o Mario Merz (p.363). La palabra fascina porque transporta más allá de lo sensible, da a la obra la añorada pérdida de lo sensitivo, creando imágenes inmateriales. En una línea muy determinada supone a ruptura con la instrumentalidad y la belleza. Si bien esto ha quedado constatado en la primera parte -es algo que se demuestra por sí solo en la procesualidad de los artistas que han recurrido a ella y de lo que ya hemos dado pautas desde la misma introducción. Si bien es verdad que existen épocas en las que tal fenómeno posee mayor o menor

aceptación, ello pudiéramos decir que se debe al zeitgeist del momento. Aquella bifurcación procesual entre lo bello y lo vital -que había sido señalada por Herbert Read¹ tras tener conocimiento de una manifestación de Henry Moore en este sentido y en la que utilizaba estos mismos términos para ponderar especialmente su vitalidad- se aprecia aquí claramente: el artista que elige la palabra como medio de expresión escoge la vía de lo vital, que el citado historiador relaciona indefectiblemente con lo tribal y lo ritual al tiempo que lo contrapone al idealismo, al convencionalismo y a lo comercial. Aún en aquellos casos en los que exista un aprecio de lo bello de la caligrafía, de la palabra en su especificidad plástica, ésta se verá muy condicionada por lo vital, por su inserción muy determinada en una tribu, como hemos visto al tratar el tema de la viabilidad de la traducción, y por su coalición con el espacio sacro, ese territorio impreciso en el que el hombre se encuentra, ante todo, arrojado como un desecho, en parte por ser un lugar impronunciado, inefable y por tanto irrepresentable.

La citada necesidad de escribir responde a las necesidades de cada artista, todas individuales, y por ello sería tan necesario como imposible analizar en profundidad los desarrollos de cada uno de ellos. Para configurara esta tesis se ha procedido a la formación de un cúmulo documental de artistas reducido, pero cuyo conjunto consideramos que proporciona la suficiente representatividad. Para el mejor desarrollo se ha recurrido a varias agrupaciones ideológicas, temáticas y formales. Aportamos aquí una serie de apartados -más funcionales que reales, pues, como acabamos de señalar, las procesualidades ejemplificadas en cada uno de los grupos están marcadas por voluntades muy diferentes- que pretenden ilustrar a grandes rasgos diferentes objetivos.

-Indiferenciación entre la imagen y la palabra. Si partimos, con Titianov, de la premisa de que todo lo que nos rodea, objetos, imágenes y palabras, son signos que delatan enunciados de percepción voluntaria, entonces pudiéramos contemplar que la imagen y la palabra, sin ser exactamente lo mismo, acercan sus revelaciones. A lo largo del texto creemos que esto puede ser percibido en múltiples declaraciones y producciones, pero señalaremos más específicamente a Michaux (p.363-364), Lichtenstein (p.360-361), Yvan Le Bozec (p.362-363) y Mario Merz (p.363). El debate reciente que atendía a la consideración del texto en la imagen como signo lingüístico (Barthes) o como señal parasitaria con respecto a la icónica (Prieto) parece haber sido superado por el artista quien presta poca importancia a ello. Así, por poner un ejemplo, Barbara Kruger, contra Barthes, da narratividad a la imagen, 'lingüistiza' -salvando el aberrante neologismo que acabamos de emitir- la imagen y, contra Prieto, desparasita la imagen al igualar el valor de ésta y de la frase que le superpone.

¹H. Read; Imagen e idea. F.C.E., México, 1980, p.39-40.

-El análisis del lenguaje ha sido un capítulo determinante del pensamiento del presente siglo, y hemos constatado que este fenómeno se ha transmitido también al arte. Asumiendo la indiferenciación que comentamos en el apartado precedente de esta conclusión, una gran cantidad de artistas han meditado sobre ello desde los procesos constitutivos de su obra. Entre ellos hemos de resaltar por su importancia las aportaciones de Joseph Kosuth (p.368) quien ha abordado, en una etapa muy concreta de su producción, la restitución de la correspondencia entre los objetos y sus representaciones mediante una nueva configuración. Mel Bochner (p.368) y Jimmy Durham (p.368) han sido otros dos ejemplos, resaltados en cuanto a las manifestaciones obtenidas de ellos y de sus realizaciones.

- El aumento de la capacidad denotativa y categórica mediante la introducción de la palabra fue ejemplificada preferentemente por Les Levine, L. Weiner y Ch. Wool.

- Aparte del incremento que supone la introducción de la palabra en la imagen, también es posible observar una serie de artistas que, desde materializaciones muy diferentes, han percibido que la palabra detenta un suplemento imposible de materializar por otros medios. Aquí debe encuadrarse la palabra necesaria de Stuart Davis (p.365) o en el límite de la superfluidad: el mismo Davis y Kosuth (p.365), o el suplemento de una puntual contextualización: Hockney (p.366-367), o la image word de Ruscha (p.369).

- También se observa a quienes reparan en una plasticidad intrínseca a la palabra; nos referimos a creaciones como la word shape de Stuart Davis (p.365), R. Motherwell (p.269), R. Lichtenstein (p.381), la plasticidad del texto literario en Ph. Sollers (p.382) o Cy Twombly (p.390). La expresión gestual es elisión de la neutralidad de la palabra, no es encubrimiento sino desvelamiento de lo íntimo, expresión gestual, escritura hecha pintura.

- La imagen disfruta de un índice de evocación y pluralización que puede hacerla, en ciertas configuraciones, más fructífera que la misma imagen, lo que ha llevado a muchos artistas a una renuncia de la imagen concreta en favor de las disposiciones voluntarias que el espectador pueda configurar mediante la lectura de conceptos imprecisos. Así deben ser entendidas prácticas tan lejanas como los diarios imaginarios de Ilya Kabakov (p.367) o los paisajes de palabras de Rémy Zaugg (p.377-378).

Cada artista piensa a través de los procedimientos de su arte lo que supone para el artista que escribe, la posesión de una doble (o múltiple) materialización procesual de su pensamiento.

- La parte analítica de la tesis, la segunda parte, ha de ser entendida desde lo poético -a pesar de las frecuentes citas de críticos de arte y filósofos; el ser una tesis 'de artista' implica que tal análisis se enmarque dentro de esta configuración-, y es por ello que hemos pretendido darle un leve giro circular: si en las primeras páginas de esta segunda

parte se habla de lo poético también se termina con esta misma cuestión. La poesía es la realización de un juego bello con las ideas, sea la materialización de éstas tanto por la escritura como por la imagen (poesía de la palabra, poesía de la imagen). El juego de palabras (y de objetos) duchampiano tiene su equivalente en el pensamiento sobre el lenguaje de Wittgenstein. Ambigüedad, inverosimilitud, el exceso, la divergencia de sonido y sentido en la poesía (Cohen), la polisemia (p.642), el humor (Prince, p.642), el lugar común (p.644), etc.

- El acudir a una propuesta mínima de materialización o a la sustitución total de la imagen plástica por la palabra sería erróneo contemplarlos como un fulgor iconoclasta contemporáneo, tan sólo se admitiría pensarlos como iconoclastia suave (p.634) pues múltiples aspectos refuerzan el deseo de inserción en la imagen (la figura del realizador de la obra se confiesa artista; lo que se ofrece es siempre una imagen material en la que se atienden aspectos como tipografía, color, estructura espacial, etc.; el espacio expositivo, tradicional o innovado, refrenda su implantación en el arte plástico; el espectador pone en disposición su voluntad de recepción artística). Como señala Lledó: "la tradición escrita constituye la esperanza más firme para no quedar hundido entre informaciones e imágenes"².
- Quizá lo que separe más al arte de la ciencia es que ésta posee a diferencia de aquél una capacidad predictiva y progresiva. En arte aun existiendo, pudiéramos denominarlo así, 'profetismo', éste no es racional, pertenece al dominio de lo poético. En cuanto a lo progresivo de la ciencia, en arte no existe progreso (Baudrillard), tan sólo hay respuestas determinadas por la realidad que refieren. Una realidad mutante -la de la ciencia es fija- y es por ello que sus teorizaciones no pueden ser realizadas desde cánones científicos sino desde un procedimiento anclado en lo poético y sensiblemente marcado por el contexto cultural cronológico.

Enlazado con el matema encontramos el concepto de medición del tiempo. Apreciamos los estudios de Robert Graves sobre la relación entre escritura y calendario y de la lucha de la escritura contra el tiempo. Asimismo marcados por el transcurrir del tiempo sobre el cuerpo nacen los estudios biográficos y autobiográficos implícitos, como en el caso de H. Darboven (p.596) o Eva Hesse (p.602) o explícitos como en la datación de sus dibujos por Picasso (p.599). La escritura corporizada que elude el tiempo fue ejemplificado por Funes el memorioso de Borges (p.600). Si no hay eternidad material del cuerpo si hay encarnación en el tiempo; entonces el documento, textual o no, se transforma en

²E. Lledó; El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria. Crítica, Barcelona. 1982

monumento. La escritura documental tiende a convertirse en escritura monumental, así como el hombre documentado tiende a instituirse como hombre monumentalizado. El signo se hace símbolo.

- En el capítulo sobre nomotetas y logotetas pretendimos analizar los parámetros de la adjudicación de nombres a las cosas, ésta es la labor del nomoteta, y de sus correspondencias e interrelaciones dentro de una estructura regulativa: función realizada por el logoteta, creador de lenguas.

La relación entre cada objeto y su nombre fue uno de los motores culturales más importantes -sí no el Motor- de la experiencia racional humana hasta alcanzar el sumun de la Enciclopedia. Los logotetas y sus logotecnias significan la estabilidad de las lenguas, imposibilitación de desviaciones en las mismas. Algunos artistas podrían ser clasificados en ambos grupos: si Kosuth ejemplificaría poéticamente al primero, haciendo corresponder las cosas a sus nombres y a sus representaciones, como logoteta hemos localizado un artista que ha conseguido cumplir ampliamente este calificativo: Frédéric Bruly Bouabré, que ha creado una escritura para la lengua Bété de su tribu, una escritura y una codificación estructural sin fisuras. Más poética que racionalmente podríamos citar la labor caligráfica de H. Michaux, aunque enlazarían de manera preeminente con el ensayo de un lenguaje privado. El artista, por tanto, quiebra los convencionalismos del lenguaje e intenta aportar soluciones creativas.

La materialización de un lenguaje universal practicable ha sido intentada desde el arte. El acercarse a una especificación de un lenguaje universal ha sido posible en ciertas propuestas artísticas. El lenguaje por las cosas de la poesía visual, las acumulaciones de objetos como en ciertas piezas de Tony Cragg (p.497), y en las series de trípticos objetuales, fotográficos y lingüísticos de Kosuth (p.498).

El lenguaje privado aun siendo una utopía con adeptos y detractores también parece haber sido, si no lograda cuando menos ensayada por algunos artistas, siendo H. Michaux y Zush (Alberto Porta) los que más se allegan a la formalización de tal idea utópica.

- El ruido puede ser adoptado como camuflaje. Las perturbaciones de emisión son asiduamente utilizadas como estrategias que pretenden más resaltar aspectos concretos (filiaciones personales) que producir un ruido. Así, el ruido publicitario urbano es adoptado como camuflaje por B. Kruger, para que sus obras sean vistas inicialmente como mensajes estimulantes a la par que vacuos como los de la publicidad, posteriormente excitarán la curiosidad de quien no sea capaz de reconocer en ellas las huellas de la mano de su creadora y suponga la existencia de una firma comercial detrás, por último, su lectura detenida provocará el deseo.

- Otras estructuras de ilegibilidad son aportadas para excitar la curiosidad del lector y que, deteniéndose en su desciframiento, alcance unos objetivos determinados, previos a la interpretación propiamente dicha. Textos fragmentados, borrados y tachados, en apariencia caprichosamente, no son más que estrategias de lo antedicho, conducentes a la emisión de una genial jerigonza para el entendimiento.

- Hemos iniciado el apartado dedicado al silencio haciendo justa mención a la seriedad responsable que puede afirmar a un sujeto en una actitud de reserva expresiva, pero la necesidad creativa diluye sus efectos. La necesidad de expresión, la espontaneidad, que es intrínseca a toda revelación, diluye este tipo de silencio.

Sin embargo existen silencios expresivos, y por tanto espontáneos. El silencio mecánico de Dante en *El Infierno*, Malevich y Duchamp han de ser admirados desde esta cordialidad.

Los silencios obligados no son reveladores de la voluntad del artista, pero sí proporcionan un documento del contexto en el que el artista vive. Son los silencios de la censura, o el de la ignorancia, más o menos voluntaria, del texto por aquellos a los que es dirigido. Igualmente la negación del silencio en grado sumo, el ruido, es otro tipo igualmente execrable de silencio.

Un silencio intermedio es el del secreto. La reserva es silencio positivado; la traición es el ruido. Sin embargo el secreto puede ser violado de manera positiva si existe una reserva en cuanto a la información obtenida. La información sobre lo secreto se obtiene por relleno de las ausencias significativas.

- La literatura y el arte han disuelto sus límites. Se pinta literatura (p.644 y ss.), se poetiza el arte plástico (p.648). Ambas poseen una protección ante cualquier intento de acceso o abarcabilidad mediante códigos lógicos y racionales (p.649). Las poéticas plástica y literaria promueven una ampliación de los sentidos más allá de cualquier lógica (p.650). Y el espectador, por ese incremento sensitivo, por una visión 'sinecdóquica', visión acelerada y en superficie, aumenta su capacidad intelectual y comienza a reconstruir de una forma nueva los fragmentos del puzzle omitidos.

Los libros, lugar excelente de la palabra, se muestran como espacios de crítica, no solo al libro mismo y al lenguaje, sino a todos los aspectos del hombre y la cultura (p.410-419).

- Los medios de comunicación, por su novedad como soporte del arte se hacen objeto de críticas (p.421 y ss.) -ya nadie critica los procedimientos de emisión tradicionales pero todos esos medios recibieron esta evaluación cuando fueron estrenados. Todo medio de soporte posee beneficios con respecto a los precedentes -por ello se los usa- así como

deficiencias privativas por su vinculación a una determinada ideología de materialización de la que necesitan ser higienizados socialmente.

La información, la publicidad y la propaganda determinan muchas configuraciones plásticas entre otras cosas, pero quizá primariamente, porque toda obra de arte vive de las experiencias novedosas de su propio tiempo. Los artistas citados en este capítulo han de ser entendidos como ejemplos entre otros muchos tan notables como ellos.

Las críticas a los medios vienen dados preferentemente por acusar aspectos como velocidad de emisión, desvirtuación de la realidad, manipulación del receptor, etc.; sin embargo el arte ha realizado -como hemos podido comprobar- una labor moralizadora del medio, denunciando las desviaciones del mismo y adoptándolo por sus excelentes posibilidades.

Los medios de comunicación de masas basan su efectividad en el hecho de que los individuos a los que se dirigen posean un cierto nivel de formación; algo que, actualmente, en el mundo occidental parece haberse alcanzado al ampliar sus extremos: por uno de ellos el fomento de la educación cultural de sus individuos, y por el otro lo que Pignotti denomina "concepto ampliado de cultura" que supone la elevación a tal nivel de manifestaciones que anteriormente no lo eran y han producido la acuñación del término "sociedad del espectáculo". Todo esto tiene importantes repercusiones en el arte por lo que el uso de medios de comunicación de masas -inserto en el deseo que el arte siempre poseyó intrínsecamente de ser contemplado por el mayor número de espectadores- es considerado como un soporte más del que se extraen procesos, ideas, medios, etc., superando el zafio y cateto rechazo con el que los artistas acogieron la fotografía, y han tenido en cuenta los citados extremos. Así desde el conocimiento de la elevación del nivel cultural de sus ciudadanos los mensajes pueden emitirse en una lengua 'internacional' como el inglés o el español pues el plurilingüismo es un rico fenómeno en aumento. En lo concerniente a la ampliación cultural no han tenido reparos en adoptar elementos de campos antaño considerados pseudo-cultura (comic, rock, publicidad, etc.).

- La informática por su parte, como hemos visto, no agota el lenguaje sino que propone nuevas visiones -como el libro respecto a la oralidad-. El código binario es un nuevo medio inalterable. El cine, la televisión y el video son interacción de lenguajes expuestos en secuenciación.
- Con McLuhan aceptamos la existencia de fotografías -representaciones- que superan la capacidad veritativa del objeto real que refieren (p.449). Con Didier Semin y Patrick Frey constatamos una cierta insuficiencia de la imagen fotográfica que frecuentemente necesita de un apoyo verbal contextualizador (p.459 y ss.). Si estas dos afirmaciones a

primera vista pueden parecer antagónicas, podemos asegurar que sin embargo existe un rasgo de complementación, principalmente por un motivo: la tensión generada por el exceso de información sobre el objeto necesita una reconducción positiva, una dirección efectiva determinada, aportada por el segundo supuesto. Así las experiencias voyeurísticas de S. Calle (p.457-458 y 462-463), impenitente mezcla de realidad y ficción - todo voyeurismo es una mezcla, en grado variable de ambas- seducen al espectador al introducirlo en contextos de intimidad parcialmente -siempre hay un límite de reserva-revelada.

- El lenguaje es expresión, posee entonces un entronque con la carnalidad del cuerpo, es grito y tatuaje; y al tiempo es consciencia de la muerte (necrofagia de Nauman, p.641) y de la trascendencia. El lenguaje y el hombre. Podría ser entendido de este modo el retorno al lenguaje; a ese lenguaje que como actividad literaria fue rechazado por Ph. Lord Chandos en su epístola al filósofo inglés Francis Bacon; la traslación a la ficción que del mismo Lord Chandos hizo Hofmannsthal en su tan citada carta constata la suspensión de la relación entre lenguaje y mundo. La reconstrucción del lenguaje mediante nuevas formulaciones sería la reconstrucción de un hombre nuevo; así, revisando la idea dada a este respecto por Foucault en *Las palabras y las cosas*³, la reestructuración del hombre y el lenguaje son una labor realizable al unísono, y no habrá tanto pérdida de los mismos cuanto que transformación de los valores que los sustentan. Si, como decía Wittgenstein, los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje, los límites del individuo -de su corporeidad- radican también en su relación con el lenguaje -manifestación perfecta de la cultura-. No hay tecnificación del cuerpo sino adaptación al mundo y su pronunciabilidad. El lenguaje tatúa el mundo en el individuo (Kafka-Sue Williams).

El cuerpo se funda en la palabra y merced a ella se inserta en la cultura (el hombre nombrado es ser socializado y, por tanto, cultural) (p.522). Annette Lemieux (p.526-527) y David Robilliard (p.527) denotan un retrato generalizado mediante la palabra: el retrato de la madre y del ser amado, respectivamente. Pero al mismo tiempo se produce un movimiento sincrónico inverso, el hombre funda espacios por la palabra.

El cuerpo, reprimido durante siglos, es renombrado en el mismo proceso de disolución del lenguaje. Nosotros pensamos que es en este cuerpo desde donde ha de ser reemprendida la nueva configuración del lenguaje, y no tanto desde el lenguaje mismo. Larry Rivers y Sue Williams escogen representaciones del cuerpo -pictóricas el primero, escultóricas y pictóricas la segunda- socialmente lesionadas mediante diferentes tipos de

³"El hombre, constituido cuando el lenguaje estaba avocado a la dispersión, ¿no se dispersará acaso cuando el lenguaje se reconponga?". Op. cit., p.374.

tortura (bélica, sexista, etc.). La nominación por la huella de las Antropometrías de Yves Klein se configuraron como este tipo alternativo de escritura; escritura que en manos de Cheryl Donegan se torna violencia contra el cinismo puritano, adquiriendo un mayor índice de difusión al utilizar un soporte de gran facilidad de reproducción y copia como es el video.

Si la palabra es cuerpo, su curación también devendrá de la palabra. Curar por la palabra sería una versión inicial del proceso curativo (Existe una amplia bibliografía sobre esto, aquí destacamos la obra de Pedro Laín Entralgo *La curación por la palabra en la Antigüedad Clásica*. Anthropos, Barcelona, 1987) Es esta una medicina paralela a la farmacológica igualmente efectiva.

Los momentos de convalecencia parecen ser para muchos artistas casi viajes iniciativos al lugar donde se mezclan sufrimiento y creación. Las relaciones entre arte y medicina son constantes: desde el arte aplicado a descripciones anatómicas, hasta la representación de los más novedosos hallazgos de cada época (recuérdense las celebres lecciones de anatomía representadas en todas las épocas y muy especialmente la de Rembrandt). Pero en el siglo XX tales representaciones son metáforas denunciadoras de controversias socioculturales; así los trabajos de Rivers, Basquiat y Abeles referidos en nuestro texto.

- La palabra funda espacios; el lugar adquiere sentido al ser nominado. En las salas de exposiciones, el lugar tradicional del arte se convierte en un espacio mágico con las inserciones de palabras en sus muros; las paredes hablan en los trabajos de L. Weiner (p.314 y 391-396), R. Barry (p.393), L. Baumgarthen (p.393), Ludger Gerdes (p.393) Heiner Blum (p.395), o en los espacios públicos utilizados por Les Levine (p.408); el espacio es medido por Klingelhöller o Giloux (p.396). La palabra llena espacios no tanto adaptándose a ellos como reformando el espacio habitual con su presencia (Nancy Dwyer, (p.396-397 y 400-401), Mario Merz (399)). El espacio se contabiliza por la obra de Ericson & Ziegler (p.403) o Mark Giloux (p.403). La palabra sale al medio natural, Ian Hamilton Finlay (p.405) y se modifica en espacio poético, como en el original de los registros fotográficos de B. Faucon (p.406), o en los registros de las caminatas de Long y Fulton (p.406 y 407).
- El problema de la traducción nos detiene durante un tiempo considerable y ello es natural si comprendemos que es uno de los principales problemas de la comunicación: que emisor y receptor utilicen idéntico código. Las posibilidades de traducción de cualquier texto son viables desde el momento en que el lector sea consciente de que toda traducción posee siempre un porcentaje variable de pérdida significativa.

- Sin embargo, el problema de enfrentarse con una producción plástica cuyo texto está en un idioma no legible condiciona la comprensión, excepto que el artista deseara tal insuficiencia, y entonces, o bien aparece un traductor o el mensaje, en principio será apreciado parcialmente, y decimos 'en principio' puesto que si actualmente sabemos que cualquier texto dice más de lo que su autor emite (recordemos que Adorno desautorizó la potestad de valoración de Kafka sobre su propia obra) el espectador con su bagaje intelectual puede añadir a la obra aspectos inéditos a la obra misma, tan ricos y prometedores como los generados por el creador, e igualmente válidos. Indudablemente la economía de elaboración vigente en muchas obras potencia la facultad interpretativa del espectador. Este puede, captando mínimos, construir elaborados entramados en el amplísimo margen de libertad que todo autor propone. La gravedad de una interpretación no legitimada se diluye. Sin embargo los sentimientos más profundos están marcados por la lengua principal de quien los emite (p.505-506). Advirtamos de paso que toda lectura es interpretación; la traducción es interpretación (p.512) y por tanto leer una obra traducida es siempre una doble traducción. Pero la obra misma es también siempre interpretación: colocar unos medios materiales en lugar de la idea (Mullican, p.514).

Hemos citado al inicio del párrafo precedente a un traductor generalizado de la obra y podemos señalar que son muchos los traductores particulares posibles; señalaremos aquí algunos a sabiendas de que el lector puede añadir otros que a nosotros pudieran escapárseles: las declaraciones del artista realizadas en diferentes medios, los textos de críticos en publicaciones diversas, el propio artista haciendo legible el texto al traducirlo a un idioma conocido por el espectador, advirtiendo el contexto en el que la obra fue generada, etc.

Intentamos dejar claro que el desconocimiento de un idioma, aun mermando ciertos contenidos del mensaje, no tiene por qué condicionar la comprensión de las obras ya que el artista cuando emplea esta procesualidad lo contempla, y actúa en consecuencia: ofreciendo su traducción (Weiner), reduciendo el grupo de apreciación al que se dirige (Holzer), jugando con la utilización de lenguas escasamente conocidas, o incluso con la creación de lenguaje individuales o privados (Michaux, Zush). El concepto de idiolecto se imbrica perfectamente ya que todos poseemos escrituras para nosotros mismos o de grupo reducido que los demás no entienden.

La impotencia ante la traducción puede causar desilusión en el espectador y ninguna obra de arte es desilusionante. Es por ello que pensamos que la obra siempre da pautas para su plena absorción intelectual. Quizá ya no haya mirada detenida, como ante las obras de arte del pasado, según señalamos en algún lugar de esta tesis, pero la nueva obra de arte exige un tiempo de percepción muy amplio en ausencia de ella misma: el espectador ya no percibe exclusivamente en el instante en que ve la obra sino que ha de

mantenerla en el recuerdo y analizarla a posteriori. La obra exige un fuerte estudio futuro para su asimilación total.

El problema de la traducción se concluye con una contundente aseveración de la misma desde claves científicas: si nuestro DNA celular puede ser leído (traducido) arqueológicamente en los restos de antropoides más antiguos conservados, la concatenación del hombre con la traducción traspasará todos los aspectos y creaciones de su ser como hombre.

- Jagjit Singh señalaba la escasa importancia que los contenidos del mensaje poseen en el desarrollo de las técnicas de registro-emisión de información. La medición de la eficacia comunicativa tampoco posee un gran interés en los mismos. Pero tanto el aspecto técnico como el de eficacia comunicativa sí están muy vinculados al idioma en el que son emitidos los mensajes. Los teoremas de Shannon -expuestos abreviadamente por Singh- tratan sobre esta eficacia comunicativa; afirma, por un lado, la posibilidad de crear sin ningún tipo de reserva códigos adecuados que se adapten con precisión al lenguaje de la transmisión siempre que los canales estén libres de ruido; por otro lado, en los canales con ruido, manifiesta la existencia de un método para la averiguación de la cantidad de información máxima soportada por el canal sin distorsiones, proporcionando sistemas simples de protección del mensaje frente a dichas distorsiones.
- Asimismo se ha pretendido dejar constancia de que cualquier problema social puede ser denunciado por el artista (problemas generales, regionales y particulares (p.557-580)). Las mejoras en regímenes democráticos, la denuncia de las dictaduras y de la tergiversación del poder, el racismo, la xenofobia, la insolidaridad con el enfermo de sida, el tercer mundo, la múltiple problemática de los países del Este de Europa, así como aspectos socioeconómicos puntuales y determinados son algunos de los problemas que el artista ha de denunciar desde la enunciación activa de una nueva moral. Resaltar lo social como bien común, dirigido a procurar el bienestar de los ciudadanos posee en el concepto de 'democracia directa' su caso más ejemplar, y así lo ha defendido J. Beuys. Sabemos que el lenguaje, la forma de lenguaje que cada hombre utiliza, denuncia una ideología (p.574). Igualmente ha sido enunciado el debate sobre si es función del arte la asunción de un matiz político marcado, configurado desde una metanarrativa ideológica. El lugar social en el que el artista se configura y del que no puede desprenderse implica que toda producción artística, o de otro tipo, siempre esté vinculada a lo político (Haacke, p.553); sin embargo, nunca debe ser una dominante, pues destruiría el proyecto artístico (B.-H. Lévy, p.553). El juego del lenguaje es manifestación material del juego social (p. 641-642). Se forma como escultura poética en los juegos de G. Herold (p.404).

- La poética de aquello que los nombres designan: la poética de los objetos, cierra el cúmulo de esta tesis. La unión azarosa de objetos de Lautreamont y Duchamp (p.658), la poesía por las cosas de Baudelaire, Wallace Stevens (p.658) y Brossa (659), y la "palabra cero" de Broodthaers (p.657) constituyen nuevas vertebraciones entre los objetos y sus conceptos, vertebraciones variables al estar condicionados por el contexto en que son emitidos tanto los objetos como sus conceptos, en un giro que Wittgenstein comenzó a vislumbrar y que la poética parece empezar a trasladar a la ciencia.

INDICE FOTOGRAFIAS.

El presente índice de imágenes se determina por el número de cada una de ellas (Fig.X); posteriormente se aportan los datos que de ella se conocen (autor, título, fecha de realización, localización, etc) y finalmente, en **negrita**, el número de la página de la tesis en la que se encuentra.

- Fig.1. Inscripción hitita. **10.**
- Fig.2. Jeroglíficos del Imperio Hitita. **10.**
- Fig.3. Adoración de las almas de Hermópolis. XXI Dinastía (1100 a. C.) Papiro Nespakashuty. M° del Louvre. **12.**
- Fig.4. La sombra del difunto junto a la puerta y su alma revoloteando alrededor. Tumba de Arinefer. XX Dinastía, 1150 a. C. **15.**
- Fig.5. El sol ascendiente adorado por los babuinos ante Osiris, Isis y Neftis. Papiro de Hunefer. XIX Dinastía, 1310 a. C. (British Museum). **17.**
- Fig.6. Escritura Protoelamita (Sumer. XXX a. C.). **20.**
- Fig.7. Escritura del Indo (XXV a. C.). **20.**
- Fig.8. Ideogramas minoicos (Creta). **20.**
- Fig.9. Pictogramas sumerios (Mesopotamia, s. XXXII a. C.). **21.**
- Fig.10. Escritura cuneiforme Babilónica (Fragmento del Código de Hammurabi, s.XVIII a. C.). **21.**
- Fig.11. Escritura cuneiforme asiria. **21.**
- Fig.12. Escritura cretense Lineal A (XVIII-XV a.C.). **21.**
- Fig.13. Escritura cretense Lineal B. **22.**
- Fig.14. Silabario pseudojeroglífico de Biblos (s. XV-XIV a.C.). **23.**
- Fig.15. Silabario chipriota (Escritura clásica chipriota; s.VI-III a. C.). **23.**
- Fig.16. Escritura cuneiforme ugarítica (Ras Shamrah, Norte de Siria; s. XV a.C.). **24.**
- Fig.17. Escritura fenicia. Primera base eficiente del alfabeto occidental. **24.**
- Fig.18. Escritura semita temprana. **24.**
- Fig.19. Escritura griega temprana (s.VIII a.C.; legible de derecha a izquierda). **26.**
- Fig.20. Griego clásico escrito en boustrophedon. **26.**
- Fig.21. Escritura etrusca. **26**
- Fig.22. Familia dirigiéndose al sacrificio. Panel de madera de una cueva de Pitsa (Sición). Tercer cuarto del s. VI. **30.**
- Fig.23. Vaso del pintor Eleusis. **31.**
- Fig.24. Tapa de vaso del pintor Thaliarchos. **31.**
- Fig.25. Cartellino con la inscripción "Hefestión Epoiei". Fragmento de la zona central de un mosaico de pavimento del palacio de Pérgamo (primera mitad del s.II). **32.**
- Fig.26. Fragmento de cuenco. **32.**
- Fig.27. Artemis. Santuario de Delos. Dedicada por Nicandre. Mediados s.VII o posterior. **36.**
- Fig.28. Muchacha, dedicada por Eutídico. Estatua de mármol de la Acrópolis (comienzos del s.V). **37.**
- Fig.29. Placa de arcilla de la Acrópolis con figura de guerrero. Atribuida a Eutímidés. Finales del s.VI. **39.**
- Fig.30. Joven guerrero en la proa de una nave. Lápida funeraria; "Democlides, hijo de Demetrio" (Atenas. Inicios del s.IV). **39.**
- Fig.31. Crito y Timarista. Lápida funeraria de Rodas. Siglo V tardío o inicios del IV. **41.**
- Fig.32. Teano sentada ante su marido. Lápida sepulcral ateniense (s.V-IV). **41.**
- Fig.33. Hermes, probablemente de Lisipo. "Alejandro" en la inscripción. Cópia de un bronce de la segunda mitad del s.IV. **42.**
- Fig.34. Urna cineraria de Larth Velimnes Aules (hacia 150-125). **46.**
- Fig.35. Cista Ficoroni. (Palestrina, cerca del 310 a.C.). **48.**

- Fig.36. Cista Ficoroni (detalle de la tapa con inscripciones). 48.
- Fig.37. Dionisos y Ariadna. Mosaico del Museo Arqueológico de Mérida. 53.
- Fig.38. Caballos y palafreneros. Museo de Susa. 53.
- Fig.39. Altar funerario de Tito Estatilio Apro. Museo Capitolino. 55.
- Fig.40. Mito de Prometeo. Fragmento de un sarcófago. Museo Pio Clementino. Vaticano. 58.
- Fig.41. Altar de los Magistrados de las calles. 58.
- Fig.42. Augusto, Livia y Cayo Cesar. 58.
- Fig.44. Pinturas murales del hipogeo de Trebius Justus (Roma; época de Constantino). 62.
- Fig.45. Banquete celestial. Catacumba de los santos Pietro y Marcellino. Roma. 63.
- Fig.46. Símbolo del pez portando un canasto eucarístico. 64.
- Fig.47. Símbolo del barco con la inscripción DOMINE IVIMUS. 64.
- Fig.48. Sarcófago de Livia Primitiva. El buen pastor. Museo del Louvre. Hoja sin paginar, sigue a 65.
- Fig.49. Mosaico de Cristo con Chi-ro. 66.
- Fig.50. Losa funeraria en mosaico con Chi-ro. Museo del Bardo. Tunez. 66.
- Fig.51. Graffiti cristiano de las catacumbas. 67.
- Fig.52. Evangelios de Lindisfarne. British Museum. Londres. 70.
- Fig.53. Libro de Lindisfarne. British Museum. Londres. 71.
- Fig.54. Cruz de Ruthwell. Detalle del fuste con la curación de un ciego. Iglesia de Ruthwell. 72.
- Fig.55. Cruz de Newcastle. Detalle del fuste con una representación de Cristo. 72.
- Fig.56. Detalle de una página del Sacramentario de Gellone. Diócesis de Meaux. Biblioteca Nacional, París. 74.
- Fig.57. Evangelios de Saint-Medard de Soissons. Detalle de una página. 74.
- Fig.58. Evangelios de Lorch. Detalle de una página. Rinh medio. Biblioteca Batthyaneum. 75.
- Fig.59. Evangelios de Lorsch. Alba Julia. Biblioteca Batthyaneum. 76.
- Figs 60 y 61. Sacramentario de Drogon. Santas mujeres en el Sepulcro y Pentecostes (respect.). Biblioteca Nacional, París. 76.
- Figs.62, 63 y 64. Evangelarios de Ebbon. Esc. de Reims. Biblioteca Municipal, Epernay. 77.
- Fig.65. Salterio de Corbie. Biblioteca Municipal de Amiens. 77.
- Fig.66. Códice de Hautvilliers. Evangelios de Hincmar. Biblioteca Municipal de Reims. 78.
- Fig.67. Friso de Cristo entre dos ángeles. Quintanilla de las Viñas. 79.
- Fig.68. Capitel de Daniel en el foso de los leones. San Pedro de la Nave. 79.
- Fig.69. Sacrificios de Abel y Melquisedec. San Vital de Ravena. 81.
- Fig.70. Transfiguración. Ábside del Convento de Santa Catalina. Sinaí. 81.
- Fig.71. Galeno e Hipócrates. Catedral de Anagni. 83.
- Fig.72. Capitel de los tonos musicales. Catedral de Cluny. Musée Ochier. 86.
- Fig.73. Escritorio de Echternach. Evangelionario de Echternach. Staatsbibliothek, Bremen. 91.
- Fig.74. Detalle de la página de un calendario de un códice de Winchester. British Museum, Londres. 93.
- Fig.75. Aratea: Constelaciones. Fleury. British Museum, Londres. 94.
- Fig.76. Muerte del rey Eduardo. Tapicería de la Reina Matilde. Bayeux. Museo de la Reina Matilde. 95.
- Fig.77. Crucifixión del Salterio de Winchester. British Museum, Londres. 96.
- Fig.78. André Beauneveu. El profeta Isaías. Salterio del Duque de Berry. Bibliothèque Nationale, París. 100.
- Fig.79. Fernando Gallego. Piedad. Museo del Prado, Madrid. 104.
- Fig.80. Fernando Gallego. Cristo bendiciendo. Museo del Prado, Madrid. 104.
- Fig.81. Jean Cousin el Viejo. Eva Prima Pandora. (c. 1538). Museo del Louvre, París. 110.
- Fig.82. Brueghel. Cristo y la adúltera. Grabado de P. Perret que reproduce el original de Bruegel. 110.
- Fig.83. Bramantino. La Virgen y el Niño. Milán. 113.
- Fig.84. A. Dürero. Melancolía. 1514. Guildhall Library. Londres. 116.
- Fig.85. Nicholas Hilliard. Lady Carter, Mrs. Holland. 1593. Miniatura. Victoria and Albert Museum, Londres. 119.
- Fig.86. La Virgen de los Reyes Católicos. 1490. Museo del Prado, Madrid. 121.
- Fig.87. Giorgio Vasari. Alegoría de la Inmaculada Concepción. Hacia 1540. Iglesia de los Santos Apóstoles de Florencia. Actualmente en el Ashmolean Museum de Oxford. 127.
- Fig.88. Rafael. Dos sibilas de la Capilla Chigi de S^a. María della Pace. Roma. 128.
- Fig.89. Jacopo da Pontormo. Retrato doble. (c.1516). 129.

- Fig.90. Antonio de Pereda. El sueño del caballero. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. 132.
- Fig.91. Sebastian Muñoz. Capilla ardiente de la reina María Luisa de Orleans. Hispanic Society, Nueva York. 133.
- Fig.92. Felipe de Champaigne. Exvoto conmemorativo de la curación de su hija, sor Catalina de Santa Susana, merced a la oración de la superiora del convento de Port Royal, sor Inés de Arnauld. M^o del Louvre, París. 139.
- Fig.93. Bartolomé Esteban Murillo. Inmaculada Concepción. Col. Walters. Baltimore. 140.
- Fig.94. Francisco de Zurbarán. San Buenaventura muestra su biblioteca a Santo Tomás de Aquino. Museo del Emperador Federico, Berlín. 146.
- Fig.95. Jerónimo Jacinto Espinosa. Inmaculada y jurados de Valencia. Lonja de Valencia. 148.
- Fig.96. Caravaggio. San Mateo y el Ángel. Museo del Emperador, Berlín. 149.
- Fig.97. José de Ribera. San Jerónimo discutiendo con los hebreos. Galería de la Academia de San Lucas, Roma. 149.
- Fig.98. Emblema de J. Francisco Fernández de Heredia. Trabajos y afanes de Hércules. Madrid. Francisco Sanz, 1682. 151.
- Fig.99. Empresa de F. de Zárraga. Séneca juez de sí mismo. Burgos, Juan de Vivar, 1684. 151.
- Fig.100. Emblema de F. Garau. El sabio instruido de la naturaleza. Barcelona, Antonio y Baltasar Ferrer, 1691. 151.
- Fig.101. Pedro Díaz Morante. Segunda parte del arte de escribir. Madrid. Luis Sánchez, 1624. 152.
- Fig.102. Balduin van Herie. El arte de la escritura. Bruselas. Balderico de Bert. 152.
- Fig.103. Johann Baptist Zimmermann. El jardín del Paraíso. 1749. Fresco de la bóveda de la iglesia del convento de Weyarn. 155.
- Fig.104. Christoph Thomas Scheffler. El martirio de los fieles. Iglesia de San Paulino. Tréveris. 1743. 156.
- Fig.105. Konrad Mannlich. Retrato del secretario Louvier. Colección Nacional de Pintura. Espira. 157.
- Fig.106. Antoine Pesne. Retrato del grabador Georg Friedrich Schmidt y su esposa. 1748. Museo del Emperador Guillermo, Berlín. 158.
- Fig.107. François Boucher. Retrato de la marquesa de Pompadour. 1754. National Gallery, Edimburgo. 158.
- Fig.108. Georges Desmarées. El artista con su hija. 1760. Pinacoteca de Munich. 159.
- Fig.109. Pietro Longhi. El rinoceronte. 1751. Ca'Rezzonico, Venecia. 160.
- Fig.110. Jean Honoré Fragonard. La Maestra. Colección Wallace, Londres. 161.
- Fig.111. Anton Rafael Mengs. El Parnaso. Fresco de la Villa Albani, Roma. 163.
- Fig.112. Peter von Cornelius. La cólera de Aquiles. Fresco. Gliptoteca de Munich. 168.
- Fig.113. J. L. David. La muerte de Marat. Museos Reales. Bruselas. 172.
- Fig.114. J. L. David. Bonaparte cruzando el Gran San Bernardo. 1801. 174.
- Fig.115. Josep Chinard. Alegoría de la República Francesa. 177.
- Fig.116. Pablo Montaña. Alegoría de la Paz de Basilea. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 178.
- Fig.117. Estampa popular del Judío errante. 191.
- Fig.118. Jean Courbet. Bienvenido, señor Courbet. 1854. 191.
- Fig.119. Édouard Manet. Retrato de E. Zola, defensor del impresionismo. (1863) M. del Louvre. París. 199.
- Fig.120. Sisley. Inundaciones en Port Marly. 1876. Musée de l'Impressionisme. París. 200.
- Fig.121. H. G. Degas. Bolsa del Algodón en Nueva Orleans. 1873. Museo de Pau. 201.
- Fig.122. Van Gogh. El cartero de Arlés. 1889. Museo Metropolitano. Nueva York. 202.
- Fig.123. Paul Gauguin. Noa-Noa. Un acoplamiento. 206.
- Fig.124. E. Bonnard. Place Blanche. 1902. Col. Edward G. Robinson. Los Angeles. 207.
- Fig.125. P. Bonnard. A Marie. 208.
- Fig.126. Paul Cézanne. Retrato de Louis-Auguste Cézanne, padre del artista. 1870. National Gallery. Washington. 209.
- Fig.127. H. Matisse. Lección de piano. Col. S. Guggenheim. Museo de Arte Moderno, Nueva York. 212.
- Fig.127. Henri Matisse. Cubierta preliminar para la maqueta de Verve. Junio, 1945. Galería Beyeler, Basilea. 214.
- Fig.128. H. Matisse. Capilla de Vence. Niza. 215.
- Fig.129. Raoul Dufy. Carteles en Trouville. 1906. 215.
- Fig.130. Erich Heckel. Fränzi. 1910. 216.
- Fig.131. E. L. Kirchner. Portada de Chronik der Brücke. 1913. 219.

- Fig.132. E. L. Kirchner. Programa de Die Brücke. Xilografía. 1916. 219.
- Fig.133. E. L. Kirchner. Programa de Die Brücke. 1906. 219.
- Fig.134. James Ensor. Entrada de Cristo en Bruselas. 1888. 221.
- Fig.135. James Ensor. Enmascarados discutiendo por un ahorcado. 1891. 222.
- Fig.136. Georges Braque. Portugueses. 1911. Kunstmuseum. Basilea. 228.
- Fig.137. Pablo Picasso. Bodegón con hule de rejilla. Mayo 1912. Collage, óleo, hule y papale encolado sobre tela con una cuerda a modo de marco. **Hoja sin paginar, sigue a 229.**
- Fig.138. Pablo Picasso. Guitarra, partitura y vaso. 1922. Marion Koogler McNay Art Museum. San Antonio, Tejas. 232.
- Fig.139. Robert Delaunay. El equipo de Cardiff. 1922. Dibujo. 236.
- Fig.140. Robert Delaunay. El equipo de Cardiff. 1912-23. 236.
- Fig.141. Robert Delaunay. El equipo de Cardiff. 1917-18. 236.
- Fig.142. Robert Delaunay. El equipo de Cardiff. 1912-1913. 236.
- Figs.143y 144. Sonia Delaunay Terk. Proyectos para dos telas estampadas en blanco y negro. 1929. 239.
- Fig.145. Sonia Delaunay Terk. Colaboración de S. Delaunay con el poeta Blaise Cendrars. Boulevard Malesherbes. 1922. 239
- Fig.146. Sonia Delaunay Terk. Cortinaje poético S, en colaboración con el poeta Ph. Soupault. 1922. 239.
- Fig.147. Filippo Tommaso Marinetti. Long live France (Vive la France). MOMA. New York. 242.
- Fig.148. Gino Severini. Dynamic hieroglyphic of the Bal Tavarin. 1912. MOMA. New York. 244.
- Fig.149. Gino Severini. Cañones en acción. 1915. Col. part. Milán. 244.
- Fig.150. Carlo Carrá. Celebración patriótica. Pintura parolibera. 1914. 246
- Fig.151. Carlo Carrá. Ruidos en la cafetería Noche. 1814. Paradero desconocido. 246.
- Fig.152. Carlo Carrá. Tum zan (solitudine). 246.
- Fig.153. Apollinaire. Caligrama. 249.
- Fig.154. Raoul Hausmann. Dada siegt. 1920. C. Georges Pompidou. París. 255.
- Fig.155. F. Picabia. Retrato de Cezanne, Retrato de Rembrandt, retrato de Renoir. Naturaleza Muerta. 1920. Paradero desconocido. 258.
- Fig.156. F. Picabia. L'oeil cacolyte. 1921. C. Georges Pompidou. París. 259.
- Fig.157. Raoul Hausmann. Dada-Cino. 1919. 262.
- Fig.158. Hannah Höch. Collage. 1920-22. Col. Merrill C. Berman. 262.
- Fig.159. Johannes Baader. Collage a. 1920-22 C. Georges Pompidou. París. 262.
- Fig.160. Kurt Schwitters. La constelación. 1920. Kunstsammlung Nordheim Westfalen. Düsseldorf. 265.
- Fig.161. Kurt Schwitters. Collage MZ 439, por la ventana. 1922. Marlborough Fine Arts. Londres. 265.
- Fig.162. Marcel Duchamp. Fuente. 1917. 267.
- Fig.163. Marcel Duchamp. A Bruit Secret. 1916. Col. part. París. 267.
- Fig.164. G. Ribemont-Dessaignes. El árbol de los violines. 1920. 271.
- Fig.165. Joan Miró. El cazador. Paisaje Catalán. 1923-24. 273.
- Fig.166. Joan Miró. La mariposa del amor. 1934. Col. priv. New York. 273.
- Fig.167. Joan Miró. Escargot, lemme, fleur, Etoile. 1934. MNCARS. Madrid. 274.
- Fig.168. Joan Miró. Aidez l'Espagne. Sello en favor de la República Española. 1937. 274.
- Fig.169. R. Magritte. La clave de los sueños. 1930. Col. part. París. 276.
- Fig.170. G. de Chirico. Autorretrato. 1920. Staatsgalerie Moderner Kunst. Munich. 276.
- Fig.171. Joost Schmidt. URSS. 279.
- Fig.172. Trabajo de un alumno de Schmidt. Welt Hölzer. Publicidad de cajas de cerillas. 279.
- Fig.173. El Lissitzky. Portada del nº3 de BROOM. 279.
- Figs.174 y 175. Herbert Bayer. Estudios para una Typographie universelle. 1928. 279.
- Fig.176. O. Schlemmer. Esquema de su asignatura sobre la figura de un hombre. 280.
- Fig.177. O. Schlemmer. Teatro Dada. Meta o la pantomima de los gestos. Dessau. 1926. 281.
- Fig.178. Paul Klee. El cantar de los cantares. 1921. 283.
- Fig.179. Paul Klee. Hoja del libro de las ciudades. 1928. Kunstsammlung. Basilea. 283.
- Fig.180. Paul Klee. Opera vocal de la cantante Rosa Sylver. 1922. MOMA. New York. 284.
- Fig.181. Paul Klee. El ventanero. 284.
- Fig.182. Th. van Doesburg. Diseño de cartel La Section d'Or. 1920. 288.
- Fig.183. El Lissitzky. Cubierta de De Stijl. 1927. 288.
- Fig.184. Vilmos Huszar. Cubierta de De Stijl. 1927. 288.
- Fig.185. El Lissitzky. USSR Russische Ausstellung. 1929. 289.

- Fig.186. G. Grosz. El entierro de Oskar Panizza. Staatsgalerie. Stuttgart. 294.
- Fig.187. G. Grosz. Emigrantes en Berlín. 1921. 294.
- Fig.188. Robert Motherwell. Je T'aime nº4. En proceso de realización. 1955. 299.
- Fig.189 y 190. H. Michaux. Sin título (Alfabeto). 1944. Col. part. 301.
- Fig.191. G. E. Debord. The naked city. 1957. C. Georges Pompidou. 307.
- Fig.192. Jamie Reid. Sex Pistols Mural. 1983. 307.
- Fig.193. Tira de comic detourné. Boletín oficial de la Internacional Situacionista. Nº5. Diciembre 1960. 307.
- Fig.194. M. Lemaitre. Sculptura imaginable. 1964. 308.
- Fig.195. Isidore Isou. Le journaux des Dieux. 1950. 308.
- Fig.196. Piero Manzoni. Accion. 1961. Galería BLU. Milan. 310.
- Fig.197. Arman. Basurero I. 1960. Kaiser Wilhelm Museum. Krefeld. 310.
- Fig.198. Fluxus Collective. Montado por George Maciunas. Fluxus Kit (copia B, edición de 30 ejemplares). 1965. Col Silverman Fluxus. Detroit. 315.
- Fig.199. Robert Filliou. Objeto a modo de proclama para la exposición Frozen. 315.
- Fig.200. Ben Vautier. Instalación. 316.
- Fig.201. Richard Hamilton. ¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?. 1956. col. del artista. 318.
- Fig.202. Jasper Johns. Pined Bronze II. Ale Cans. 1964. Col del artista. 318.
- Fig.203. David Hockney. El cha cha cha que fue bailado en las primeras horas del 24 de marzo. 1961. Col. part. 321.
- Fig.204. Andy Warhol. Brillo, Kellogg's Corn Flakes, Mott's Apple Juice. 1964. 321.
- Fig.205. Robert Rauschenberg. Black Market. 1961. 323.
- Fig.206. Stuart Davis. Switchsky's Syntax. 1961-1964. 326.
- Fig.207. Stuart Davis. Pochade. 1968. Mº Thyssen Bornemisza. Madrid. 326.
- Fig.208. J. Rosenquist. Fermaglio. 1973. Gal. Leo Castelly. Nueva York. 329.
- Fig.209. Sol Lewitt. Red Square. White Letters. 1963. Museo Ludwig. Colonia. 332.
- Fig.210. Sol Lewitt. Programa de la serie serigráfica. 1973. 332.
- Fig.211. Don Eddy Volkswagen blue. 1971. 334.
- Fig.212. Ralph Goings. Paul's Corner. 1970. O. K. Harris Gal. Nueva York. 334.
- Fig.213. J. Kosuth. Word, sentence, paragraph (z+n), 16. Gal. Leo Castellii. New York. 339.
- Fig.214. Alighiero & Boetti. Oro Longchamps. 2 234 2288. Gal. Sperone. Roma. 339.
- Fig.215. Allan Kaprow. Words. 340.
- Fig.216. Jim Dine. The Smiling Workman. 1960. New York. 340.
- Fig.217. Jim Dine. Vaudeville Act. 1960. New York. 340.
- Fig.218. Edward Kienhold. The Bronze Pimball. 347.
- Fig.219. Georg Segal. Times Square. 1970. Joshlyn Art Museum. Omaha. 347.
- Fig.220. Mario Merz. Igloo. 349.
- Fig.221. Richard Long. Chalk line. Proyecto y materialización. 351.
- Fig.222. Robert Smithson. Spiral Jetty. 351.
- Fig.223. Dennis Oppenheim. Branded Mountain. 1969. San Pablo. California. 351.
- Fig.224. Dennis Oppenheim. Aros de fin de año. 1968. Sant John River. Canada-EE. UU. 351.
- Fig.225. Julian Schnabel. Untitled. 1988. 356.
- Fig.226. Amselm Kiefer. 356.
- Fig.227. Manuel Ocampo. La mala vida. 1991. 357.
- Fig.228. R. Lichtenstein. M-Maybe. 1965. Walraf-Ritchard Museum. Col. Ludwig. Colonia. 361.
- Fig.229. S. Arakawa. e.x.e.r.c.i.s.e. 362.
- Fig.230. Les Levine. Consume yourself. Gal. Mai 36. Lucerna. 363.
- Fig.231. H. Michaux. Sin título. Alphabet. 364.
- Fig.232. Jimmie Durham. Language is a tool for communication, like a city or a brain. 1992. 368.
- Fig.233. Mel Bochner. Language is not transparent. 1970. Gal. Dwan. New York. 368.
- Fig.234. J. Kosuth. Art as Idea. 1967. 368.
- Fig.235. Ed Ruscha. Blue Collar Telephone. 1992. 369.
- Fig.236. J. Schnabel. Night hunting. 1987. The Pace Galery. New York. 371.
- Fig.237. R. Horn.Kafka's Complaints. Selected. 1991. 374.
- Fig.238. Tim Ulrich. bild. 375.

- Fig.239. J. Holzer. Essays. 1982. 376.
- Fig.240. Rémmy Zaugg. A Sheet of Paper. 1973-1985. Gal. Brook Alexander. New York. 378.
- Fig.241. J. Baldessari. Space. 1967. 378.
- Fig.242. J. Baldessari. Examining Pictures. 1967. 378.
- Fig.243. J. Baldessari. Subject Matter. 1967. 380.
- Fig.244. R. Lichtenstein. Pow! Neue Galerie. Col Ludwig. Aquisgrán. 380.
- Fig.245. Ian Antill. Sin título. 1988. Gal. Rosenberg. Zurich. 383.
- Fig.246. J. Cage. Aria. 1958. 383.
- Fig.247. H. Darboven. Atta Troll, Heinrich Heine. 1975. 384.
- Fig.248. Ben Vautier. I want to be happy. 384.
- Fig.249. A. Kiefer. Quaternität. 1973. Col del artista. Derneburg. 385.
- Fig.250. Sue Williams. Its a new age. 387.
- Fig.251. J.-M. Basquiat. Untitled. 1984. 387.
- Fig.252. M. Broodthaers. Musée d'Art Moderne a vendre. 1971. 389.
- Fig.253. P. Manzoni. Corpo d'aria. 1959-1960. 389.
- Fig.254. M. Rotella. Homenaje al presidente. 1963. Gal. Mathias Felds. Paris. 390.
- Fig.255. Jenny Holzer. Under a rock. Ed.6. 1986. Gal. Monica Spruth. Colonia. 390.
- Fig.256. B. Kruger. Untitled (You delight is the loos of others. 1982. Col. Klagsbrun. 390.
- Fig.257. Ben Vautier. Il n'y a rien de beau. 390.
- Fig.258. R. Barry. Ludgeruskapelle. 1993. 394.
- Fig.259. L. Baumgarthen. 394.
- Fig.260. H. Blum. Games. 1992. Bassel. 394.
- Fig.261. N. Dwyer. Ego. 1989. 396.
- Fig.262. Ken Lum. Alia Maffouj. 1989. Gal. Ralph Vernicke. Stuttgart. 397.
- Fig.263. Mario Merz. Object cache-toi. 1968. Col. Sonnabend. New York. 399.
- Fig.264. R. Long. A four days walk. 1980. 407.
- Fig.265. Ph. Guston. Untitled. 1979. 409.
- Fig.266. R. Horn. Sin título. 1989. Gal. Erick Franck. Ginebra. 409.
- Fig.267. Peter Bellow. Presentación presionada. 1989. 410.
- Fig.268. Hubertus Gojowczyk. Libro con dos ojos. 411.
- Fig.269. Hubertus Gojowczyk. Scherzo. 1973. 411.
- Fig.270. Rosemarie Trockel. Untitled. 1986. 412.
- Fig.271. Rodney Graham. Les dernières merveilles de la science. 1990. 412.
- Fig.272. Annette Lemieux. Tall Tale. 1987. 413.
- Fig.273. Julian Opie. Incident in the Library. 1983. 413.
- Fig.274. A. Kiefer. La gran sacerdotisa. 1986-1989. 413.
- Fig.275. H. Darboven. Diario 1966. 415.
- Fig.276. Tim Ulrich. Sopa de letras (poesía total). 1960. 416.
- Fig.277. S. Kopynstiansky. The Library. 1990. 418.
- Fig.278. Jeff Koons. I could go for something Gordon's. 1986. 425.
- Fig.279. Rosemarie Trockel. Columna de anuncios. Glasgow. 1990. 425.
- Fig.280. J. Holzer. Protect me from what I want (Survival series). San Francisco. 1987. Gal. Barbara Gladstone. New York. 427.
- Fig.281. Bárbara Kruger. Culture (Endangered Species). 428.
- Fig.282. F. García Sevilla. Muca 23. 1984. 428.
- Fig.283. M. Rotella. Il mostro immortale. 1961. Col. del artista. 431.
- Fig.284. H de Toulouse Lautrec. Aristide Bruant. 1982. Victoria and Albert Museum. Londres. 432.
- Fig.285. Stuart Davis. Odol. 1924. 432.
- Fig.286. J. Holzer. Living series. 1981. 435.
- Fig.287. R. Lichtenstein. Reflections on sefforita. 1990. Gal. Leo Castelli. 435.
- Fig.288. R. Prince. Dick & Jane. Skirts and Chains. 1990. Jablonka and Gisela Capitain. Colonia. 435.
- Fig.289. Ashley Bickerton. Good painting. Sonnabend Gallery. New York. 438.
- Fig.290. M.-J. Lafontaine. Les armes d'acier. 1988-89. Gal. Walter Storms. 442.
- Fig.291. R. Mucha. Untitled. 1979. 442.
- Fig.292. Gilbert & George. Rick. 1977. 453.
- Fig.293. M. Kippenberger. Dialog mit der Jugend. PPS Gal. Hamburgo. 453.

- Fig.294. Victor Burgin. Family Romance. Serie. "Mignart". 1990. 453.
- Fig.295. Victor Burgin. Portrait of Waldo Lydecker. 1991. 453.
- Fig.296. S. Calle. Autobiographical Stories. The Razor Blade. 1988. Gal. Chantal Crousel. París. 457.
- Fig.297. S. Calle. Les Aveugles. 1986. 459.
- Fig.298. Louise Lawler. Between Reagan and Bush. 1989. 463.
- Fig.299. H. Darboven. '1905'. 465.
- Fig.300. Atomic Alphabet. 1980. Gal. Kent Fine Arts. Nueva York. 472.
- Fig.301. H. Darboven. Gertrude Stein. Dos cuadros y vista general de la sala. 475.
- Fig.302. B. Kruger. Your body is a battleground. 479.
- Fig.303. Nancy Dwyer. Rage. 480.
- Fig.305. McDermott and McGough. A Friend of Dorothy. 1943. 480.
- Fig.306. M. Broodthaers. El lenguaje de las flores. 1965. Jeu de Paume. 481.
- Fig.307. M. Broodthaers. Corbeau et renard. 1968. 482.
- Fig.308. Jannis Kounellis. Quiz. Gal. Steingladstone. 482.
- Fig.309. Silvie & Cherif Defraoui. Exposición en la galería Rosenberg. Zurich. 484.
- Fig.310. Heiner Blum. Triple Death. 1991. 484.
- Fig.311. Toni Cragg. New Stones. Newton's Tones. 1978. South Bank centre Col. Londres. 497.
- Fig.312. Erik Bulatov. Gloria al PCUS. 1975. 503.
- Fig.313. K. Scharf. Learning about women. 1988. 504.
- Fig.314. L. Weiner. "Just another movement of the tide (impaired) - oeuvre 627". "Just another elapsure of time (designated) - oeuvre 628". Gal. Hubert Winter. Viena. 506.
- Fig.315. L. Baumgarten. Sin título. Instalación mural. Gal. Marian Goodman. 1990. New York. 509.
- Fig.316. L. Baumgarten. Ana-Uaik (Rios Venezolanos). 1985. 509.
- Fig.317. Ph. Oudad. "Vocis imago". 517.
- Fig.318. Tadanori Yokoo. Un documento de vida sexual de Marilyn Monroe. 1970. 519.
- Fig.319. Ben Vautier. Each culture in the world has its hat. 1982. 522.
- Fig.320. Rosemary Trockel. Cogito ergo sum. 1988. 522.
- Fig.321. M. Kippenberger. 522.
- Fig.322. Donald Baechler. Guillermo [Kuitka] en Rio. 1988. 524.
- Fig.323. Sue Williams. 525.
- Fig.324. Sue Williams. "A funny thing happened ...". 525.
- Fig.325. Annette Lemieux. Mother. 1987. Colección Lane. 528.
- Fig.326. Gilbert & George. "We are only human sculptors". 1970. 528.
- Fig.327. David Robillard. What's your name. 528.
- Fig.328. J. Kosuth. Sin título. 1989. Gal. Xavier Hufkens. Bruselas. 539.
- Fig.329. J. Kosuth. No Number #3 (+216, After Augustine's Confession. 1990. 539.
- Fig.330. Bruce Nauman; Waxing Hot. 1966-70. 544.
- Fig.331. R. Mucha. Sex. 544.
- Fig.332. M. Duchamp. Pliant de voyage. 1916. 546.
- Fig.333. Joseph Beuys. Sin título. 546.
- Fig.334. J.-M. Basquiat. Sugar Ray Robinson. 546.
- Fig.335. Rob Scholte. Firmas de Elvis Presley y Barbett Newman. 548.
- Fig.336. Joseph Beuys. Es kommt alles auf den ... 548.
- Fig.337. J. Beuys. Durero, yo conduzco personalmente a Baader*Meinhof por la Documenta. 1972. 552.
- Fig.338. Immendorff. Beuysland. 1965. 556.
- Fig.339. Barbara Kruger. Endangered Species. 558.
- Fig.340. Juan Dávila. Utopía. 1986. 558.
- Fig.341. Jörg Immendorff. Auf zum 38. Parteitag: Cafe Deutschland. Gal. Michael Weiner. Colonia. 560.
- Fig.342. Jörg Immendorff. Im Museum tuts nicht wehl. 1972. 560.
- Fig.343. John Boskowitz. Rude Awakening. 1993. Rosamund Felsen Gal. Los Angeles. 562.
- Fig.344. Richard Prince. Tell me everithing. 1986. 564.
- Fig.345. F. Kahlo. Unos cuantos piquetitos. 565.
- Fig.346. L. Simpson. Women Back. 566.
- Fig.347. L. Simpson. Outline. 1990. Col Miami Johnson. 566.
- Fig.348. J.-L. Basquiat. Hollywood Africans. 567.
- Fig.349. Adrian Piper. My Calling Card #1. 1986. 569.

- Fig.350. Robert Indiana. El amor alemán. 196. 569.
- Fig.351. Grupo de Diseño. Riot. 569.
- Fig.352. Gretchen Bender. Aggressive Witness - Active Participant. 1990. 569.
- Fig.353. Erik Bulatov. Perestroika. 572.
- Fig. 354. Cheri Samba. Libération spectaculaire de Nelson Mandela. 1990. 577.
- Fig.355. Cheri Samba. Con férence Nationale. 1991. 577.
- Fig.356. B. Kruger. Business as usual. 577.
- Fig.357. Art & Langage. Hostage XXVII. 1990. 579.
- Fig.358. H. Haacke. Instalación en la Postdammerplatz. "Der Endlichkeit der Freiheit". 1990. 579.
- Fig.359. H. Haacke. Aus Liebe zu Deutschland. 1976. 579.
- Fig.360. J. Johns. Numbers. 1960. Colección del artista. 582.
- Fig.361. Arakawa. Ubiquitous Site X. 1987. 584.
- Fig.362. Roland Sabatier. Electrographie. 1963. Bienal de Venecia. 589.
- Fig.363. On Kawara. Exposición de su serie Date Paintings. 593.
- Fig.364. E. Jandl. Krieg. 1944-1945. 595.
- Fig.365. H. Darboven. Fotografía de una de sus exposiciones. 598.
- Fig.366. James Lee Byars. Golden Presence. 1989. 604.
- Fig.367. Tom Phillips. Curriculum Vitae XII. Serie realizada entre 1985 y 1992. 605.
- Fig.368. M. Duchamp. La rotative demisphère. 1925. 610.
- Fig.369. M. Duchamp. Discos con textos en espiral. 1923. De la película Anémic Cinema. 1926. 610.
- Fig.370. Ed Ruscha. 611.
- Fig.371. Ed Ruscha. High-speed Gardening. 1989. 611.
- Fig.372. Jenny Holzer. Selección de su serie Under a Rock. 1986. 612.
- Fig.373. V. Acconci. Stretch. 1969. 616.
- Fig.374. X. Vázquez. Chatt el Arab. 1990. Galería Juana de Aizpuru. 616.
- Fig.375. Luc Tuimans. Our New Quarters. 1986. Documenta de Cassel. 616.
- Fig.376. G. Kuitka. Das Lied von der Erde. 1990. 620.
- Fig.377. G. Kuitka. Hamburgo. 1989. Gal. Barbara Farber. Amsterdam. 620.
- Fig.378. Alighiero & Boetti. Mapa. 1993. 621
- Fig.379. Autor desconocido. 621.
- Fig.380. Thomas Locher. Il Mondo. 1990. 622.
- Fig.381. J.-M. Basquiat. Tobacco. 1984. Gal. Bruno Bischofberger. Zurich. 623.
- Fig.382. J.-M. Basquiat. Sin Título (Esophages). 623.
- Fig.383. J. Kosuth. Homenaje a Champollion. Figeac. 1990. 626.
- Fig.384. Mary Kelly. Post-Partum Documentum. Dokumentation VI. 1978-1979. 626.
- Fig.385. K. Milow. Wash Crome. 1993. 627.
- Fig.386. J. Schnabel. Bucephalus. 1988. Co. Fund. Caixa de pensions. Barcelona. 627.
- Fig.387. Th. Schütte. Sin título. 1988. Instituto Goethe. Madrid. 630.
- Fig.389. Th. Schütte. Sin título. 1988. Instituto Goethe. Madrid. 630.
- Fig.389. Ch. Wool. Sin título. 1990. 631.
- Fig.390. Ch. Wool. Cats in Bag. Bags in River. 1990. 631.
- Fig.391. Hansjörg Mayer; sau aus usa. 1965. 632.
- Fig.392. Lawrence Weiner. From Major to Minor, From Small to Large. 1974-1986. 636.
- Fig.393. L. Weiner. As long as it last. Torre Euromast. Rotterdam. 637.
- Fig.394. L. Weiner. In Utrumque Paratas. 1988. Gal. Mai 36. Suiza. 637.
- Fig.395. L. Weiner. Fire and brimstone set in a hollow formed by hand. 1988. Gal. Anthony d'Offay. Londres. 637.
- Fig.396. D. Tremlett. No ceiling. 1990. 638.
- Fig.397. Ian Hamilton Finlay. Wind, Wind. Galería Graeme Murray. Edimburgo. Hoja sin paginar, sigue a 639.
- Fig.398. Ian Hamilton Finlay. Maratapan! 1990. Galería Barnett Miller. Los Angeles. Hoja sin paginar, sigue a 639.
- Fig.399. Bruce Nauman; Run for Fear, Fun from Rear. 1972. 640.
- Fig.400. Bruce Nauman. Above Yourself, After Yourself. Estudios para Elliot's Stones. 1989. 640.
- Fig.401. Richard Prince. Tell me everything. 1986. Colección Kosmin. 643.
- Fig.402. W. de Maria. Walk Around the Box. 1961. 643.

- Fig.403. J. Kosuth. *Ex Libris Colombus* (for W. B.) 1990. 646.
Fig.404. M. Rufo. *Elementos. Mis cosas favoritas.* 1987. 646.
Fig.405. Kenny Scharf. *Junkie.* 1992. 647.
Fig.407. L. Anderson. *Detalle de Object/ Objection/Objectivity.* 1973. Univ. de Pennsylvania. 653.
Fig.408. D. Michaels. *the Photograph is My proof.* 1967-1974. Galeria Sidney Janis. New York. 653.
Fig.409. Sophie Calle. *The Blind.* 1986. 655.
Fig.410. Sue Anderson. *Perdon Our Apearance.* 1991. 655.
Fig.411. M. Broodthaers. *La Vie en Rose.* 659.
Fig.412. B.-S. Fainaru. *You have always to start anew.* 1991. 661.

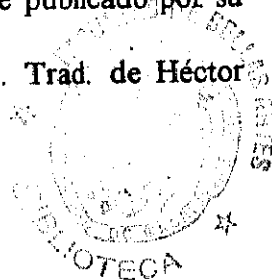
BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA

Sobre la Bibliografía que a continuación se adjunta hemos de señalar que contiene la mayor parte de documentos utilizados, sin embargo no la totalidad, a fin de aliviar su densidad. Han sido omitidos de ella aquellos trabajos considerados como demasiado generales, así como múltiples artículos y colaboraciones muy específicas en revistas y catálogos relativos a artistas determinados y que son citados en las notas al pie en el lugar correspondiente a su exigencia.

- ABAD, Francisco; "Los mitos de Sísifo y de Don Juan". Rev. Anthropos, nº129, Filosofía y Literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica. Anthropos. Barcelona, 1992, p.78-79.
- ABASCAL, J.M.; La intuición estética. Jus. México, 1968.
- ABBAGNANO, Nicola; Historia de la filosofía. (3 vols.). Montaner y Simón. Barcelona, 1ªed. 1956. Ed. consultada 1978. Trad. de Juan Estelrich y J. Pérez Ballestar.
- ACERO, Juan José; BUSTOS, E. y QUESADA, E.; Introducción a la filosofía del lenguaje. Cátedra. Madrid, 1989.
- ADORNO, Theodor W.; Actualidad de la filosofía. [1931]. Paidós / Planeta - De Agostini. Barcelona 1994.
- ; Crítica cultural y sociedad. [1955]. Aguilar / SARPE. Madrid, 1984.
- ; La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad. [1967]. Taurus, Madrid, 1ªed: 1971, 3ªed.: 1992. Trad. de Justo Pérez Corral.
- ; Teoría estética.[1970]. Taurus. Madrid, 1980. Trad. de Fernando Ríaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez.
- AGAMBEN, Giorgio; "El silencio de las palabras". Rev. Archipiélago, nº5, p.75-79, 1992, Barcelona.
- ALBIAC, Gabriel; "Palimpsesto". La Esfera. El Mundo. Madrid, 27 octubre 1991.
- ALFAYA, Javier; "George Steiner contra nuestro tiempo". Sobre el libro de g. Steiner Presencias reales. La Esfera/El Mundo. Madrid, 12 enero 1992.
- ALIAGA, Juan Vicente y GARCIA CORTÉS, José Manuel; Arte conceptual revisado. Dep. de Escultura de la Fac. de Bellas Artes de Valencia. Valencia, 1990.
- ALPERS, Svetlana; El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII. Hermann Blume. Madrid, 1987.
- ALSTON, William P.; Filosofía del lenguaje. [1964]. Alianza Editorial, Madrid, 1ªed.:1974, ed. cons.:1985.
- ALVAREZ, L.X.; Signos estéticos y teoría. Crítica de las ciencias del arte. Anthropos. Barcelona, 1985.
- ; El genio y el gusto. Génesis del sujeto estético. NOEGA. Gijón, 1987.
- ALVAREZ LOZANO, Nela; De Sumeria ó código miniado. Consellería de Cultura e Xuventude / Xunta de Galicia. A Coruña, 1991.
- ALVAREZ VILLAR, A.; Filosofía del arte. Morata. Madrid, 1968.
- ANCESCHI, Luciano; La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético. Tecnos. Madrid, 1991. Trad. de Rosalía Torrent, Javier Campos y Beatriz Fanza Guttman.

- ARACIL, A. y RODRÍGUEZ, D.; El arte y los sistemas visuales. El siglo XX. Entre nuestro arte y el arte moderno. Istmo. Madrid, 1982.
- ARGERAMI, Omar; Psicología de la creación artística. Columba. Buenos Aires, 1968.
- ARGULLOL, Rafael; Tres miradas sobre el arte. Laia. Barcelona, 1985.
- ; El territorio nómada. F.C.E.. México, 1987.
- ARNHEIM, Rudolph; Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Alianza Editorial. Madrid, 1984.
- ; Film as Art. Faber. London, 1983.
- ; Hacia una Psicología del arte. Arte y entropía. Ensayo sobre el desorden y el orden. Alianza Editorial. Madrid, 1980.
- ARTAUD, Antonine; El Cine. Alianza Editorial. Madrid, 1982.
- ASCUNCE ARRIETA, José Ángel; Topías y utopías de Eugenio Imaz. Historia de un exilio. Anthropos. Barcelona, 1991.
- ASENSI, Manuel (Introducción, seleccionador y bibliógrafo); Teoría literaria y deconstrucción. Arco/Libros. Madrid, 1990. Otros autores: J. Derrida, Ph. Lacoue-Labarthe, J. Hillis Miller, Paul de Man, Geoffrey Hartman, Rodolphe Gasché, César Nicolás, M. Ferraris.
- ASTI VERA, C.; Arte y realidad en la estética de Plotino. Castañeda. Buenos Aires, 1978.
- AUERBACH, E.; Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental. F.C.E., Mexico, 1982.
- AYER, Alfred Julius; La Revolución en filosofía. Revista de Occidente, Madrid, 1958. Trad. de Monserrat Macao de Lledó.
- ; El concepto de persona. [1962]. Seix Barral. Barcelona, 1969. Trad. de Rafael Albisu.
- ; Lenguaje, verdad y lógica. [1936]. Martínez Roca. Barcelona, 1971. Trad. de Marcial Suárez.
- ; Ludwig Wittgenstein. Penguin. Harmondsworth, 1984.
- BACHMANN, Ingeborg; Problemas de la literatura contemporánea. Conferencias de Francfort. Tecnos. Madrid, 1990. Trad. de José María Valverde.
- BALLESTERO, Manuel; El devenir y la apariencia. Anthropos. Barcelona, 1985.
- BARDAVIO, José María; La versatilidad del signo. Alberto Corazón. Madrid, 1970.
- BARTHES, Roland; Ensayos críticos. [1964]. Seix Barral. Barcelona, 1967. trad. de Carlos Pujol.
- ; Elementos de Semiología. [1965]. Alberto Corazón. Madrid, 1971. Trad. de Alberto Méndez.
- ; Crítica y verdad. [1966]. Siglo XXI. Buenos Aires, 1972. Trad. de José Bianco.
- ; El grado cero de la escritura. [1953]. Seguido de nuevos ensayos críticos. Siglo XXI. Mexico, 1973 (8ª ed. 1986).
- ; Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria. [1970]. Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1974. Trad. de Beatriz Dorriots.
- ; "Escritores, intelectuales, profesores". Calden. Buenos Aires, 1974. (Revista temática). Col. El hombre y su mundo. Dirig. por Oscar del Barco. nº16, El proceso de la escritura. El artículo de Barthes fue originalmente publicado por su autor en Tel-Quel, nº47, París. Trad. de Betty Altamirano.
- ; Mitologías. [1957]. Siglo XXI. Madrid, 1980. Trad. de Héctor Schmucler.



- ; S/Z. [1970]. Siglo XXI. Madrid, 1980. Trad. de Nicolás Rosa.
- ; El placer del texto. [1973]. Seguido por Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Lingüística del College de France; pronunciada el 7 de enero de 1977. Siglo XXI. Mexico, 1982.
- ; El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura. [1984]. Paidós. Barcelona, 1987.
- BATTCOCK, Gregory; La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual. Gustavo Gili. Barcelona, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles; "Elogio del maquillaje". Rev. Creación, nº8. I.E.T.A. Madrid, 1993. Trad. de Encarna Castejón.
- BAUDRILLARD, Jean; La sociedad de consumo. Plaza y Janés. Barcelona, 1974.
- ; De la seducción. Cátedra. Madrid, 1981.
- ; Cultura y simulacro. Kairós. Barcelona, 1984.
- ; Las estrategias fatales. Anagrama. Barcelona, 1985.
- ; Olvidar a Foucault. Pre-Textos. Valencia, 1986.
- ; América. Anagrama. Barcelona, 1987.
- ; El otro por sí mismo. Anagrama. Barcelona, 1988.
- BAXANDALL, Michael; Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento. [1972]. Gustavo Gili. Barcelona, 1981 (1º ed. 1978). Versión castellana de Homero Alsina Thevenet. Revisión general por Tomás Llorens. Rev. bibliográfica por J. Romaguera y Ramió.
- BAYER, Raymond; Orientaciones actuales de la estética. Troquel. Buenos Aires, 1961.
- BEARDSLEY, M.C. y HOSPERS, J.; Estética. Historia y fundamentos. Cátedra. Madrid, 1982
- BECKETT, Samuel. Molloy. [1961]. Alianza Editorial. Madrid, 1986. Trad. de Pere Gimferrer.
- BENJAMIN, Walter; El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán.[1974]. Península. Barcelona, 1988. Trad. y prol. de J.F. Ivars y V. Jarque.
- ; "Sobre el círculo". Rev. El Europeo. nº 2, junio 1988.
- ; Discursos interrumpidos I. [1972].Taurus. Madrid, 1989.(1º ed. 1973). Prol. de Jesús Aguirre.
- ; "La estética de la melancolía". Revista de Occidente. nº 105, febrero 1990. Madrid.
- BERENSON, Bernard; Estética e historia de las artes visuales. F.C.E. Mexico, 1987.
- BERGSON, Henri; La risa [1900].
- ; Matter and Memory. [1986]. Zone Books. New York, 1991. Trad. de Nancy Margaret Paul y W. Scott Palmer.
- ; Memoria y vida. [1957]. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Alianza Editorial. Madrid, 1977. Trad. de Mauro Armíño.
- BERNHARD, Thomas;
- BERTOLO, Constantino; "Las dentelladas del deseo. El mundo de Joseph Conrad, más allá de la aventura y del exotismo". Libros. El País, 1 mayo 1988.
- BLANCHOT, Maurice; El espacio literario.[1955]. Paidós. Barcelona. 1992. Trad. de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Introd. de Anna Poca.
- ; El libro que vendrá. [1959]. Monte Avila Editores. Caracas, 1969. Versión castellana de Pierre de Place.
- ; Michel Foucault tal y como yo lo imagino. [1986]. Pre-Textos. Valencia, 1988. Trad. de Manuel Arranz.

- BLANCO SALGUEIRO, Loreto; Pintando con la palabra. Análisis y experimentación. Universidad del país Vasco (U.P.V.). Bilbao. 1992. Tesis doctoral dirigida por J. L. Tolosa Marín.
- BLOK, Cor; Historia del arte abstracto. 1900-1960. Cátedra. Madrid, 1982. Trad. de Blanca Sánchez. Epílogo de Juan Manuel Bonet.
- BOLLNOW, Otto Friedrich; Hombre y espacio. Labor. Barceloona, 1969. Prol. de Victor D'Ors. Trad. de Jaime López de Asiaín y Martín.
- BONET, Juan Manuel; "Un espacio privilegiado". Catálogo de la exposición "Hecho de palabras". Galería Jorge Mara. Madrid, Junio 1992.
- BONNEFIS, Philippe y REBOUL, Pierre; Des mots et des couleurs. Etudes sur le rapport de la littérature et de la peinture (19ème et 20ème siècles). Publications de l'Universite de Lille III. Lille, 1979.
- BONNEFOY, Yves;
- BORGES, Jorge Luís; El Aleph. []. Alianza Editorial/Emecé, Madrid, 1ªed.:1971, ed. consultada 1991.
- ; Elogio de la Sombra. [1969]. Emecé. Buenos Aires, 1969.
- ; Historia universal de la infamia. [1954]. Alianza Editorial. Madrid, 1971. (4ª ed. 1979)
- BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano; El lenguaje artístico. Península. Barcelona, 1970.
- ; Mímesis: las imágenes y las cosas. Visor. Madrid, 1987.
- BREA, José Luís; Antes y después del entusiasmo. 1972-1992. SDU Publishers. The Hague, 1989. Contemporary art Foundation, Amsterdam. Ed. en inglés y español.
- ; "La fuerza del nihilismo. El desierto crece". Arena, nº0, p.87-91, enero 1989.
- BRETON, André; Nadja. [1968]. Seix Barral. Barcelona, 1984.
- BUREL, Michel y DAMISCH, Hubert; Art Minimal II. De la surface au plan. CAPC Musée d'art contemporain. Bordeaux. 1986. Cat. Expos.
- BUTOR, Michel; Les mots en la peintre. Albert Skira Editeur.
- ; La modificación. [1957].
- BUXO I REY, M.J.; Antropología lingüística. Anthropos. Barcelona, 1983.
- CABANNE, Pierre; Conversaciones con Marcel Duchamp. [1967]. Anagrama. Barcelona, 1ªed. de 1972. 2ªed. 1984.
- CACCIARI, Massimo; La necesidad del ángel. Rev. La página, nº -----; Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo, de Nietzsche a Wittgenstein. Siglo XXI. Mexico, 1982.
- CALABRESE, Omar; El lenguaje del arte. Paidós. Barcelona, 1987.
- ; El tiempo en la pintura. Mondadori. Madrid, 1987.
- ; La era neobarroca. Cátedra. Madrid, 1989.
- CALDERARO, J.D.; La dimensión estética del hombre. Barcelona, 1961.
- CALVO SERRALLER, Francisco; El arte visto por los artistas. Taurus. Madrid, 1987.
- ; Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo. Taurus. Madrid, 1987.
- ; Del futuro al pasado. Alianza Editorial. Madrid, 1987.
- CALLE, Ramón de la; En torno al hecho artístico. Ensayos de teoría del arte. Fernando Torres. Valencia, 1981.
- ; Repertorio bibliográfico de investigación estética. EDIVART. Valencia, 1985.

- CAMÓN AZNAR, José; *Pintura Moderna*. 6 vols. Nauta. Barcelona, 1989.
- CAMPS, Victoria; *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*. Península. Barcelona, 1976.
- ; "Oportunismo camaleónico. Entre la utopía y la realidad falta la estrategia que conduzca a los fines éticos propuestos". Sobre el libro de Adela Cortina *La moral del camaleón*. *Babelia*, nº1, El País, 19 octubre 1991.
- CANETTI, Elias; *La lengua absuelta*. Muchnik. Barcelona, 1985.
- CARDONA, Giorgio Raimondo (et alt.); *La scrittura: funzioni e ideologie*. Revista temática semestral, nº5, abril, 1982. Glauco Sanga. Milán.
- CASADO, Josefina; "Paul Virilio <La guerra se ha emancipado de la política>". UVE. El Mundo. 4 agosto 1991.
- CASSIRER, Ernst; *Mito y lenguaje*.
- ; *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. [1956]. F.C.E. México, 1975.
- CASTRO, Xosé Antón; *Expresión atlántica. Arte galega dos oitenta*. Follas Novas. Santiago de Compostela, 1985.
- CELINE; Louis-Ferdinand; *Viaje al fin de la noche*.
- CERECEDA, Miguel; "El apocalipsis según Argullo". Sobre el libro de Rafael Argullo *El fin del mundo como obra de arte*. Libros. El País. 9 julio 1991.
- ; "Escapar de la posmodernidad". Sobre el libro de Angelo Trimarco, *Confluencias (arte y crítica en la posmodernidad)*. Libros. El País. 14 julio 1991.
- ; *El lenguaje y el deseo. Elogio de la gordura*. Julio Ollero. Madrid, 1992.
- CIRLOT, Lourdes; *Últimas tendencias pictóricas*. Vicens Vives. Barcelona, 1990.
- COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Gredos. Madrid. 1977. Versión castellana de Martín Blanco Álvarez.
- COLLINGWOOD, R. G.; *Los principios del arte*. [1938]. F.C.E. México, 1960.
- COMBALÍA DEXEUS, Victoria; *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*. Anagrama. Barcelona, 1975.
- CRIMP, Douglas; "De vuelta al museo sin paredes". *Rev. Arena*. nº1, p. 54-66. Febrero, 1989.
- CROCE, Benedetto; *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética*. Librería Francisco Beltrán. Madrid, 1912. Trad. de José Sánchez Rojas. Prol. de Miguel de Unamuno.
- ; *Breviario de estética*. [1913]. Espasa Calpe. Col. Austral nº41, 1ªed.1938. 8ªed.1979. Trad. de José Sánchez Rojas.
- CULLER, Jonathan; *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Anagrama. Barcelona, 1987.
- CHOMSKY, Noam; *El lenguaje y el entendimiento*. [1968-1972]. Seix Barral. Barcelona, Eds.1971, 1977 y 1980. Trad. de Juan Ferraté y Salvador Oliva.
- ; *El lenguaje y los problemas del conocimiento. Conferencias de Managua I*. [1988]. Visor. Madrid. 1ªed.1989. Ed. consultada 1992. Trad. de Clarivel Alegría y D.J. Flakoll. *Rev. técnica y trad.* de Azucena Palacios Alcaine.
- DAGOGNET, François; *Écriture et Iconographie*. Librairie Philosophique J. Vrin. París, 1973.
- DANTO, Arthur C.; *¿Qué es la filosofía?* Alianza Editorial. Madrid, 1984.
- DAVALON, Jean; GRANDMONT, Gérauld; SCHIELLE, Bernard (Colab. de Marie-Charlotte DE KONINCK; *L'Environnement entre au Musée*. Press Universitaires de

- Lyon / Musée de la Civilisation de Québec. Centre Jacques Cartier. Lyon / Québec. 1992.
- DEBORD, Guy; *La sociedad del espectáculo*. Anagrama. Barcelona, 1987.
- DENIS, Michel; *Las imágenes mentales*. [1979]. Siglo XXI de España. Madrid, 1984.
- DELEUZE, Gilles; *La imagen-tiempo*. Estudios sobre el cine 2. Paidós. Barcelona. 1986.
 ----- ; *Lógica del sentido*. Paidós - Planeta / De Agostini. Barcelona. 1994.
- DENVIR, Bernard; *El fauvismo y el expresionismo*. Labor. Barcelona, 1984 (2ª ed.). Trad. de Marcelo Covián.
- DERRIDA, Jacques; *De la gramatología*. [1967]. Siglo XXI. Buenos Aires, 1971. Prólogo introductivo de Philippe Sollers ("Un paso sobre la luna") [1970]. Trad. de Óscar del Barco (1º parte), Conrado Ceretti (2ª parte) y Ricardo Potschart (rev. téc.).
 ----- ; *Dos ensayos*. [1967]. I. La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. II. El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. Anagrama. Barcelona, 1972. Trad. de Eugenio Trias (ensayo I) y Alberto González Troyano (ensayo II).
 ----- ; *Posiciones*. Entrevista con Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpetta. [1972]. Pre-Textos. Valencia, 1977. Trad. de M. Arranz.
 ----- ; *La escritura y la diferencia*. Anthropos. Barcelona, 198 .
 ----- ; *Espolones*. Los estilos de Nietzsche. [1978]. Pre-Textos. Valencia, 1981. Trad. de M. Arranz Lázaro.
 ----- ; *The Truth in Painting*. [1978]. The University of Chicago Press. Chicago, 1987. Trad. del francés al inglés por Georg Bennington y Ian McLeod.
 ----- ; *Márgenes de la filosofía*. Cátedra. Madrid, 1989. Presentación de Carmen González Martín.
 ----- ; *Dar (el) tiempo*. I. La moneda falsa. Paidós. Barcelona. 1995. Trad. de Cristina de Peretti.
- DESCARTES, René; *Tratado de las pasiones y Discurso sobre el método*. Iberia. Barcelona, 1985. Trad. de Javier Núñez de Prado. Notas de Emiliano M. Aguilera. Apéndices del P. Antoine Guenard, S.J. y Jaime Balmes.
- DOETSCH KRAUS, Úrsula; *La sinestesia en la poesía española*. Desde la Edad Media hasta mediados del siglo XIX. (Un enfoque semántico). Eds. Universitarias de Navarra. Pamplona, 1992.
- DONDIS, D.A.; *La sintaxis de la imagen*. Introducción al alfabeto visual. [1973]. Gustavo Gili. Barcelona, 1ªed. 1976. Ed. consultada 1985.
- DORFLES, Gillo; *Nuevos ritos, nuevos mitos*. [1965]. Lumen. Barcelona. 1969.
 ----- ; *Símbolo, comunicación y consumo*. [1962]. Lumen Barcelona, 1ªed. 1967. Ed. consultada 1975. Trad. de María Rosa Viale. Introd. de Alexandre Cirici.
 ----- ; *Estética del mito*. (De Vico a Wittgenstein). [1967]. Tiempo Nuevo, Caracas. 1971.
 ----- ; *El devenir de la crítica*. [1976]. Espasa Calpe. Madrid, 1979.
 ----- ; *Elogio de la inarmonía*. Lumen. Barcelona, 1989.
 ----- ; *Imágenes interpuestas*. Espasa Calpe. Madrid, 1989. ;
- DUCHAMP, Marcel; *Escritos*. Duchamp du signe. Gustavo Gili. Barcelona, 1978. Comentarios y notas de Michel Sanouillet.
- DURAND, Gilbert; *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. [1979]. Taurus. Madrid, 1981.

- ECO, Umberto; *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen. Barcelona, 1975.
- ; *Signo*. Labor. Barcelona, 1980.
- ; *El tiempo en la pintura*. En colaboración con Omar CALABRESE]. Mondadori. Madrid, 1987.
- ; *De los espejos y otros ensayos*. [1985]. Lumen. Barcelona, 1988.
- ; *Obra abierta*. [1962, aumentada en 1967]. Ariel. Barcelona, 1ª ed. 1979, Ed. consultada 1990.
- ELTON, William; *Estética y lenguaje*. Fernando Torres. Valencia, 1984.
- ELLIOTT, J. *Entre el ver y el pensar. La pintura y las escrituras pictográficas*. F.C.E., Madrid, 1976.
- ECHEVARRIA, Ignacio; "Benjamin, narrador. 'Historias y relatos' reúne narraciones del autor escritas entre 1913 y 1935." *Libros*. El País. 14 abril 1991.
- ; "Contra nuestra barbarie. Antología de la obra en marcha de <una especie de superviviente>". Sobre el libro de G. Steiner, *Lecturas obsesiones y otros ensayos*. El País/Libros nº298, Madrid, 30 junio 1991.
- EVERITT, Anthony; *El expresionismo abstracto*. [1975]. Labor. Barcelona, 1975. 2ª ed. 1984. Trad. de Marcelo Covián.
- FALK, Walter; *Impresionismo y expresionismo. Dolor y transformación en Rilke, Kafka y Trakl*. [1961]. Guadarrama. Madrid, 1963. Trad. de Mario Bueno Heimerle.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J.; *Arte efímero y espacio estético*. Anthropos. Barcelona, 1988.
- FERRATER MORA, José; *Investigaciones sobre el lenguaje*. Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- ; *Las palabras y los hombres*. Península. Barcelona, 1972.
- FERRAZ MARTÍNEZ, Antonio; *El lenguaje de la publicidad*. Arco-Libros. Madrid. 1993 y 1995.
- FISCHER, Ernst; *La necesidad del arte*. Península. Barcelona, 1985 (1ª ed. 1967).
- FORNS, M. y TRIADÓ, C.; *La evaluación del lenguaje. Una aproximación evolutiva*. Anthropos. Barcelona, 1987.
- FOSTER, Hal (selec. y prol.); *La posmodernidad*. [1983]. Artículos de Jean Baudrillard, Douglas Crimp, Hal Foster, Kenneth Frampton, Jürgen Habermas, Frederic Jameson, Rosalind Krauss, Craig Owens, Edward W. Said, Gregory L. Ulmer. Kairós. Barcelona, 1985.
- FOUCAULT, Michel; *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. [1966]. Siglo XXI. México, 1968 (1ª ed. 1989). Trad. de Elisa Cecilia Frost.
- ; *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos. Valencia, 1988. (2ª ed. 1989). Trad. de Manuel Arranz
- ; *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. [1973]. Anagrama. Barcelona, 1989. (1ª ed. 1981). Trad. de Francisco Monge y Joaquín Jordá.
- FREIXAS, Laura; "La máquina de hacer poemas". *Rev. El Guia*. 3ª época, nº19, abril/mayo 1993. p.30-33.
- FURIO, Vicent; *Ideas y formas en la representación pictórica*. Anthropos. Barcelona, 1991.
- GABLIK, Suzy; *¿Ha muerto el arte moderno?*.
- GADAMER, Hans Georg; *Verdad y método I. Sígueme*. Salamanca, 1984.
- ; *Verdad y método II. Sígueme*. Salamanca, 1992.
- ; *La actualidad de lo bello*. Paidós / U.A.B. Barcelona, 1991.
- GADDIS, William; *Los Reconocimientos*. [1952, 1955]. Alfaguara. Madrid, 1978. Trad. de Juan Antonio Santos.

- GALBRAITH, John Kenneth; *La cultura de la satisfacción*. Ariel. Barcelona, 1992.
- GANDELMAN, Claude; *Le regard dans le texte: Image et écriture du Quattrocento au XXe. siècle*. Meridiens-Klinsieck. Paris, 1986.
- GARAGALZA, Luis; *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Anthropos. Barcelona, 1990.
- GARCIA, M.; *Aspectos físicos y biológicos de la comunicación*. Anthropos. Barcelona, 1984.
- GARCÍA BACCA, Juan David; *Nueve filósofos contemporáneos y sus temas*. Anthropos. Barcelona, 1990.
- GARCÍA GUAL, Carlos; "En busca del fulgor perdido". sobre las traducciones al castellano de la obra de G. Steiner. *El País/Babelia* nº7, Madrid, 30 noviembre 1991.
- GARCÍA PINTADO, Angel; *El cadaver del padre (artes de vanguardia y revolución)*. Akal. Madrid, 1981.
- GELB, Ignace; *Historia de la escritura*. Alianza Editorial. Madrid, 1982.
- GELLNER, Ernst; *Palabras y cosas*. [1959]. Tecnos. Madrid, 1962. Trad. de Mónica Acheroff. Introd. de Bertrand Russell.
- GENETTE, Gérard; *Ficción y dicción*. [1991]. Lumen. Barcelona, 1993. Trad. de Carlos Manzano.
- GIVONE, Sergio; *Historia de la estética*. [1988]. Apéndices de Mauricio Ferraris y Fernando Castro Flórez. Trad. de Mar García Lozano. Tecnos. Madrid, 1990.
- GÖDEL, Kurt; *Ensayos inéditos*. Mondadori. Barcelona. 1994. Trad. de Fco. Rodríguez Consuegra.
- GOETHE, Johann Wolfgang; *Werther*. [1774]. Juventud. Barcelona, 1969 (2ªed. 1986).
----- ; *Las afinidades electivas*. [1809]. Bruguera. Barcelona, 1986.
Trad. de José María Valverde.
- GOMBRICH, Ernst H.; *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. [1982]. Alianza Editorial. Madrid, 1987.
- GOODMAN, Nelson; *Maneras de hacer mundos*. [1978]. Visor / La balsa de la Medusa. Madrid, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien; *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*. [1976]. Paidós Iberica. Barcelona, 19 .
- GRUPE (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet); *Traite du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Seuil. Paris, 1992.
- GUASCH, Ana María y SUREDA, Javier; *La trama de lo moderno*. Akal. Madrid, 1987.
- GUBERN, Roman; *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Lumen. Barcelona, 1988.
- GULLAR, Ferreira; "Fin del arte". *Rev. Humboldt*, nº108, año 34, p.40-45. Bonn, 1993.
- HABERMAS, Jürgen; *Conciencia moral y acción comunicativa*. Península. Barcelona, 1985.
----- ; *Teoría de la acción comunicativa*. [1981]. vol. I: *Racionalidad de la acción y racionalización social*. Ed. Taurus. Madrid, 1987. Versión castellana de Manuel Jiménez Redondo.
- HALL, Edgar; *El lenguaje silencioso*. Alianza Editorial. Madrid, 1986
- HARTMANN, Nicolai; *Estética*. [1953]. U.N.A.M. (Universidad Nacional Autónoma de México). México, 1977. Trad. de Elsa Cecilia Frost.
- HEGEL, G. W. Friedrich; *Lecciones de estética*. La Pléyade. Buenos Aires, 1977.
----- ; *De lo bello y sus formas (Estética)*. Espasa Calpe. Madrid, 1980.
----- ; *Fenomenología del espíritu*. F.C.E.. Madrid, 1981.
- HEIDEGGER, Martin; *¿Qué significa pensar?* Nova. Buenos Aires. 1964.

- ; Ser, verdad y fundamento. Losada. Buenos Aires, 1980.
- ; De camino al habla. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1987.
- ; El Ser y el Tiempo. F.C.E.. Mexico, 1987.
- HEIM, Michael; *Electric Language: A Philosophical Study of Word Processing*. Yale Univ. Press. New Haven / London, 1987.
- HEINE, Heinrich; *Noches florentinas. Memorias del señor Schnabelewopski*. Salvat. Estella, Navarra, 1982, reimp. de 1983. Pról. de Carmen Bravo-Villasante.
- HELLER, Agnes; *Historia y futuro*. Península, Barcelona, 1991.
- HJELMSLEV, L.; *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos. Madrid, 1984.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von; *Carta de Lord Chandos*.
----- ; *Libro de los amigos. Relatos*. Cátedra. Madrid, 1991.
Trad. de Miguel Angel Vega.
- HORACIO; *Obras completas*. Planeta. Barcelona. 1992. Introducción, traducción y notas de Alfonso Cuatrecasas.
- HUGHES, Robert; *The Shock of The New. Art and the Century of Change*. Thames & Hudson, Londres, 1980. Ed. revisada y aumentada 1991.
- ; *A toda crítica. Ensayo sobre arte y artistas*. [1987-90]. Anagrama. Barcelona, 1992. Trad de Alberto Coscarelli.
- HUIZINGA, Johan; *Homo ludens*. [1954]. Alianza Editorial. Madrid, 1972. 2ª reimpresión de 1987.
- HUMBOLDT, W. von; *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia en el desarrollo espiritual de la humanidad*. Anthropos. Barcelona, 1990.
- HUYGHE, René; *El poder de la imagen*. Labor. Barcelona, 1968. Prol. y trad. de Juan-Eduardo Cirlot.
- ; *El arte y el mundo moderno*. (2 vols.) Planeta. Barcelona. 1971. (Ed. consult. de 1978).
- IMAZ, Eugenio; "La fe por la palabra". *Rev. Cruz y Raya*, nº39, junio 1936, Madrid, p. 100-105. Dtor. José Bergamín. Secr. Eugenio Imaz.
- ; *En busca de nuestro tiempo*. Ed. J.A. Ascunce. Donostia-San Sebastián, 1992. Prol. y selec. de textos por Iñaki Aduriz.
- IVELIC, Milan. *Curso de estética general*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1973, 2ªed. de 1984.
- JAEGER, Werner; *Paideía: los ideales de la cultura griega*. [1933]. F.C.E. México, 1957. 6ª reimpresión 1981. Trad. de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces.
- JAKOBSON, Roman; *Ensayos de poética*. [1973]. F.C.E. Madrid, 1977. Trad. de Juan Almela.
----- ; *Ensayos de lingüística general*. [1974]. Ariel. Barcelona, 1984.
- y HALLE, Morris; *Fundamentos del lenguaje*. Editorial Ayuso. Madrid, 1973. (1ªed. en la editorial Ciencia Nueva, 1967). Trad. de Carlos Piera.
- JANKELEVITCH, Vladimir; *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Taurus. Madrid, 1989.
- JARAUTA, Francisco; *Razón, ética y política. El conflicto de las sociedades modernas*. Anthropos. Barcelona, 1990.
- JAUSS, H. R.; *La literatura como provocación*. Península. Barcelona, 1976.
- JIMÉNEZ, Agustín; "Steiner en Bizancio". *Sobre el libro de G. Steiner Real Presences*, publicado en versión española con posterioridad a este artículo. *El País/Libros* nº298, Madrid, 30 junio 1991.
- JIMÉNEZ, José; *La estética como utopía antropológica*. Bloch y Marcuse. Tecnos. Madrid, 1983.

- ; La vida como azar: complejidad de lo moderno. Mondadori. Madrid, 1987.
- ; "En el límite de lo filosófico". Artículo sobre el libro de Eugenio Trias, La lógica del límite. Libros. El País. 9 junio 1991.
- JONES, Kellie; "In their own image. Black Women Artists who combine text with photography". Artforum. vol.29, noviembre 1990, p. 132-138.
- JUNG, Carl Gustav; Arquetipos e inconsciente colectivo.
- JURISTO, Ángel; "Alabar al crítico". Sobre el libro de George steiner, Lecturas, obsesiones y otros ensayos. La Esfera/El Mundo. Madrid, 3 marzo 1991.
- KANT, Immanuel; Crítica del Juicio. [1790]. Espasa Calpe, Col. Austral, nº 1620. Madrid, 1981, 1ªed. 1987. Trad. de Manuel García Morente.
- KEPES, Gyorgy (et alt.); Signe, Image, Symbole. La Connaissance. Bruselas, 1968.
- KOGAN, Jacobo; El lenguaje del arte. Psicología y Sociología del Arte. Paidós, Buenos Aires, 1965.
- KRAUSS, Rosalind F.; The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. The MIT Press. Cambridge, Mass., 1985 (6ª reimp. 1989).
- KRISTEVA, Julia; El texto de la novela. [1970]. Lumen. Barcelona, 1974. Trad. de Jordi Llovet.
- ; "Cómo hablar con la literatura". Calden. Buenos Aires, 1974. (Revista temática). Col. El hombre y su mundo. Dirigida por Óscar del Barco, nº16, p.75-118.
- ; Semiótica. (I y II). Fundamentos. Madrid, 1978. Trad. de José Martín Arancibia.
- (Directora del seminario); Loca verdad. Verdad y verosimilitud del texto psicótico. [1979+. Fundamentos. Madrid, 1985. Seminario dirigido por Julia Kristeva y editado por Jean Michel Ribettes. Conferenciantes: Julia Kristeva, Silla Consoli, Michel de Certeau, Jean Marie Prieur, Beatrice Polattini, Niki D'Astorg, Jean Michel Ribettes, Antoine Compagnon, Gilhaume Meffre, Jean Petitot Cocorda, Pierre Marie.
- (et alt) ; (El) Trabajo de la metáfora. Identificación/Interpretación. [1984]. Gedisa. Barcelona, 1985. Otros autores: Maud Mannoni, Octave Mannoni, Edmond Ortigues, Monique Schneider y Geneviève Haag.
- ; El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística. [1969]. Fundamentos. Madrid, 1988. Trad. de María Antoranz.
- LACAN, Jacques; Ecrits. A Selection. Travistock. Londres, 1977.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe; Typography. Mimesis, Philosophy, Politics. Harvard University Press. Cambridge (Mass.), London (U.K.), 1989. Introd. de Jacques Derrida.
- LAGOS, Ramona; Jorge Luis Borges, 1923-1980. Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo. Ediciones del Mall. Barcelona, 1989.
- LANGER, Susanne K.; Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas. [1957]. Infinito. Buenos Aires, 1966.
- LECOQ, Pierre; La Lecture. Processus, apprentissage, troubles. Actes du colloque européen sur "La Lecture" organisé à l'université Charles De Gaulle de Lille. Mars 1990. Collec. "Psychologie cognitive". P.U. de Lille. Lille, 1990.
- LE GOFF, Jacques; El orden de la memoria. El tiempo como imaginario. [1977]. Paidós. Barcelona, 1991. Trad. de Hugo F. Bauzá.

- LEIBNIZ, G. W.; Nuevos ensayos sobre le entendimiento humano. [1765]. Editora Nacional. Madrid, 1983. Ed. preparada por J. Echeverría Esponza.
- LESSING, Gotthold Ephraim; Laocoonte. [1760].
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luís; El filósofo y el artista. Instituto de Estética y Teoría de las Artes / Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1991. Con ilustraciones de Antoni Tapies.
- ; "Wittgenstein y España". Culturas. Diário 16. 15 abril 1989.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso; Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura. Cátedra. Madrid, 1977.
- LOTMAN, Yuri M.; Estructura del texto artístico. Istmo. Madrid, 1978.
- LUCIE-SMITH, Edward; American Art Now. Phaidon Press Limited. Oxford, 1985.
- ; Art in the Eighties. Phaidon Press Limited. Nueva York, 1990.
- ; El arte simbolista. [1972]. Destino / Thames & Hudson. Barcelona, 1991. Trad. de Vicente Villacampa.
- LUKACS, Gyorgy; Sociología de la literatura. Península. Barcelona, 1973.
- LYOTARD, Jean-Françoise; Discurso, Figura. [1974]. Gustavo Gili, Col. Comunicación visual. Barcelona, 1979. Prol. de F. Jiménez Losantos.
- ; "Lo sublime y la vanguardia". Suplemento Culturas, nº280. Diario 16. Madrid, 1 diciembre 1990.
- ; La condición posmoderna. Informe sobre el saber. [1977]. Planeta-De Agostini / Cátedra. Barcelona, 1ªed. 1989. Ed. consultada 1993. Trad. de Mariano Antolín Rato.
- LLEDÓ, Emilio; El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria. Crítica. Barcelona, 1982.
- ; El silencio de la escritura. Centro de Estudios Constitucionales. Madrid, 1991. 2º ed. corregida y aumentada de 1992.
- MALDONADO, Tomás; Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974. Gustavo Gili. Col. Comunicación Visual. Barcelona, 1987. Prólogo de Tomás Llorens. Trad de Francesc Serra i Cantarell.
- MÂLE, Emile; El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes. [1984]. Encuentro. Madrid, 1985. Intros. de A Chastel y G. Chazal. Prol. ed. española de Santiago Sebastián López.
- MALLARMÉ, Stephane; Antología. Visor. Madrid, 1971 (4ªed. 1991). Pról. de José Lezama Lima. Epílogo de Rubén Darío.
- ; Prosas. Alfaguara. Madrid, 1987. Estudio preliminar, notas e índices de Javier del Prado. Trad. de Javier del Prado y José Antonio Millán.
- MARAGALL, Joan; Elogio de la palabra y otros artículos. Salvat / Alianza Editorial. Navarra 1970.
- MARAVALL, José Antonio. Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso en el Renacimiento. Alianza Editorial. Madrid, 1986 (1ª impres. 1966).
- MARCHAN FIZ, Simón; Estructuras repetitivas. Fundación Juan March. Madrid, 1985. Catálogo. Sin paginación. Expo. diciembre1985-febrero 1986. ;
- ; La estética en la cultura moderna. Alianza. Madrid, 1987.
- MARÍAS, Javier; "El secreto del ilusionista". Sobre una conferencia de G. Steiner leída en Cambridge en el verano de 1987. El País/Libros nº 298, Madrid, 30 junio 1991.
- MARTÍN BARRIENTOS, Rosario. Primeros libros ilustrados en Occidente. Rev. Artefactum. 1992.

- MARTINEZ MUÑOZ, Amalia; "La palabra y su imagen: un continuo devenir". Rev. Címal, Arte internacional, nº 35-36, p. 9-14. 1988.
- MASINI, Lara-Vinca; Arte Contemporanea. La linea dell'unicità. Arte come volontà e non rappresentazione. (2 vols.). Giunti. Firenze, 1989.
- MENNA, Filiberto; "Fotografia analitica, narrative art, nuova scrittura" en Al di là della pittura. Arte Povera, comportamento, Body Art, concettualismo. en la obra coordinada por Franco Russoli ; L'Arte Moderna. vol XIV, p. 193-224. Ed. Frattelli Fabbri Editori. Milano, 1967. (Ed. consultada: 1975).
- ; La opción analítica en el arte moderno. Figuras e iconos. [1975]. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.
- MIGUEL, Amando de; La perversion del lenguaje. Espasa-Calpe. Madrid, 1985 (4ª ed. 1989).
- MOLES, Abraham A.; Teoría de los objetos. Gustavo Gili. Col. Comunicación visual. Barcelona, 1975.
- MOLINUEVO, José Luis (Ed.); Arte y escritura. Eds. Universidad de Salamanca. 1995. Textos de Antonio Fernández Alba, José Jiménez, Estrella de Diego, Fernando Castro Borrego, Francisco Jarauta, Valeriano Bozal y J. L. Molinuevo.
- MOREY, Miguel; "Georges Bataille y lo inconfesable". Babelia, nº25. El País, 4 abril 1992.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco y REVUEL SAÑUDO, Manuel (Eds.); Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura. Sociedad Menéndez Pelayo. Santander, 1992.
- MORPURGO TAGLIABUE, Guido; La estética Contemporánea. Una investigación. Losada. Buenos Aires, 1971.
- MOSZYNSKA, Anna; Abstract Art. Thames & Hudson. Londres, 1990.
- MOSQUERA, Gerardo; "El des-contexto del arte". Rev. Lápiz, nº89, Madrid, octubre 1992.
- MOSTEIRÍN, Jesús; Teoría de la escritura. Icaria. Barcelona, 1993.
- MUKAROVSKY, Jan; Escritos de estética y semiótica del arte.
- MUÑIZ RODRIGUEZ, Vicente; Introducción a la filosofía del lenguaje. Problemas ontoológicos. Anthropos. Barcelona, 1989.
- ; Teorías del lenguaje en la expresión religiosa. Ediciones Monte Casino. (Instituto "Gaudium et spes", Salamanca). Zamora, 1975.
- MURILLO, Enrique; "Apocalipsis Now" (entrevista con G. Steiner). El País/Libros nº298, Madrid, 30 junio 1991.
- NAKANISHI, Akira; Writing Systems of the World. Alphabets. Syllabaries. Pictograms. Ed. Charles E. Tuttle Company. Tokyo, 1980.
- NEBRIJA, Elio Antonio de; Gramática Castellana. [1492]. Fundación Antonio de Nebrija. Madrid, 1992. Introducción y notas de Miguel Angel Esparza y Ramón Sarmiento.
- NOVALIS, seud. de Friedrich von Hardensberg; Enrique de Ofterdingen. [1798-1801].
- OCAMPO, Estela y PERAN, Martí; Teorías del arte. Icaria. Barcelona, 1991.
- OGDEN, C.K. y RICHARDS, I.A.; El significado del significado. Una investigación acerca de la influencia del lenguaje sobre el pensamiento y de la ciencia simbólica. [1910-1922]. Con dos ensayos suplementarios: Bronislaw Malinowski; El problema del significado en las lenguas primitivas. F.G. Crookshank; La importancia de una teoría de los signos y una crítica del lenguaje en el estudio de la medicina. Paidós. Barcelona, 1984.
- ONETTI, Juan Carlos; "Incursiones en Faulkner". Libros. El País, 14 abril 1991.

- ONG, Walter J. (S.J.); *Knowledge and the Future of Man. An International Symposium.* Saint Louis University / Holt, Rinehart and Winston. New York, Chicago, San Francisco, 1968.
- ; *Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture.* Cornell University Press. London, 1977.
- ; *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and religious History.* [1967]. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1981.
- ; *La lucha por la vida: contestación, sexualidad y conciencia.* Aguilar. Madrid, 1982. Versión castellana de Juan Novella Domingo.
- ; *Orality and literacy. The Technologizing of the Word.* [1982]. Routledge. London, 1988.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés; *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna.* Anthropos. Barcelona, 1986.
- PANOFSKY, Erwin; *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte.* [1924]. Cátedra. Madrid, 1978.
- ; *El significado de las artes visuales.* [1955]. Alianza Editorial. Madrid, 1979.
- PARDO, José Luis; *La banalidad.* Anagrama. Barcelona, 1989.
- ; *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar.* Ediciones del Serval. Barcelona, 1991.
- ; *Las formas de la exterioridad.* Pre-Textos. Valencia, 1992.
- ; *Deleuze. Violentar el pensamiento.*
- PERETTI DELLA ROCCA, Cristina de; Jacques Derrida: *Texto y deconstrucción.* Anthropos. Barcelona, 1989. Prol. de Jacques Derrida.
- PEREZ CARREÑO, Francisca; *Los placeres del parecido. Icono y representación.* Visor. Madrid, 1988.
- ; "La imagen en el texto". *La balsa de la Medusa.* Número doble 19-20. 1991.
- PEROTTINO, Serge; *Garaudy y el marxismo del siglo XX.* [1969]. Edaf. Madrid, 1975. Trad. de Margarita Ortega López.
- PHILLIPSON, Michael; *Painting, Language, and Modernity.* Routledge & Kegan Paul. Londres, Boston, Melbourne y Henley. Original consultado sin fecha de edición..
- PIERANTONI, Ruggero; *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión.* Paidós. Barcelona, 1984. Trad. de Rosa Premat.
- PIGNATARI, Decio; *Información, lenguaje, comunicación.* [1973]. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.
- PIGNOTTI, Lamberto; *Nuevos signos.* [1973]. Fernando Torres Editor. Valencia, 1974. Trad. de Joaquín Espinosa Carbonel.
- POCA I CASANOVA, Anna; *Lectura de Jacques Derrida: la travesía lingüística del pensamiento de la Huella.* Universitat de Barcelona. Col.lecció de Tesis Doctorals Microfitxades, nº637. Barcelona, 1990. Dir. Dr. Miguel Morey i Farré.
- ; *La escritura. Teoría y técnica de la transmisión.* Montesinos. Barcelona, 1991. Biblioteca de divulgación temática, nº56.
- POE, Edgar Allan; *Narraciones, ensayos, poemas.* EDAF. Madrid, 1979. Trad. de Ricardo Summers, Aníbal Froufe y Francisco Álvarez.
- POWER, Kewin; "El lenguaje estructurado". *Rev. Arena*, nº5, diciembre 1989.
- PRAZ, Mario; *Imágenes del Barroco. (Estudios de emblematía).* Siruela. Madrid, 1989. Trad. de José M^a Parreño.

- ; Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales. Taurus. Madrid. 1979. Versión castellana de Ricardo Pochtar.
- PRÉVERT, Jacques; Palabras. [1949]. Lumen. Barcelona, 1980. Trad. de Federico Gorbea.
- PRINZ, Jessica; Art Discourse / Discourse in Art. Rutgers University Press. New Brunswick. New Jersey. 1991.
- RASSAM, Joseph; Michel Foucault. Las palabras y las cosas. [1977]. Magisterio Español. Madrid, 1978. Trad. de Manuel Olasagasti. Introd. de Luis Clavell.
- RAVERA, Rosa María; Estética y Semiótica. Fundación Ross. Buenos Aires, 1987.
- READ, Herbert; El significado del arte. [1931]. Magisterio Español. Madrid, 1973.
- ; Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana. [1955]. F.C.E. México, 1ª ed. 1957. 4ª reimp. 1980. Trad. de Horacio Flores Sánchez.
- RENFREW, Colin; Arqueología y lenguaje. La cuestión de los orígenes indoeuropeos. [1987]. Crítica. Barcelona, 1990. Trad. de Mª José Aubet.
- REVAULT D'ALLONS, Olivier; Creación artística y promesa de libertad. [1973]. Gustavo Gili. Barcelona, 1977. Versión castellana de Josep Elias.
- RITCHIE, Andrew Carnduff; Abstract Painting and Sculpture in America. M.O.M.A./ Simon & Schuster. New York, 1951.
- RODRÍGUEZ, José Luis; "Wittgenstein: Ceremonias y rituales". Sobre el libro de éste filósofo Observaciones a La rama dorada de Frazer. La Esfera. El Mundo, 6 junio 1992.
- ROIZ, Javier; El experimento moderno. Trotta. Madrid, 1992.
- ROJO, Joé Andrés; "La herida del hombre. Primera edición española de una obra básica de María Zambrano". Libros. El País. 9 julio 1991.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio. Semiótica y estética. Nueva Visión / SAIC. Buenos Aires, 1976.
- RUSSOLI, Franco (editor); L'Arte Moderna. XV vols. Fratelli-Fabri Editori. Milán, 1978.
- ; Al di là della pittura. Arte Povera, Comportamiento, Body Art, Concettualismo. [1967]. Textos de Renato BARILLI, Gillo DORFLES, Filiberto MENNA. Frattelli Fabri editori. Milán. 1975 (ed. consult. de 1978).
- RUPÉREZ, Angel; "La necesidad del arte. Recopilación de conferencias de Paul Valery". Artículo con motivo de la traducción al castellano de Teoría poética y estética de Paul Valery. Libros. El País. 21 abril 1991.
- RUSSELL, Bertrand; Lógica y conocimiento. Taurus. Madrid, 1966.
- SÁDABA, Javier; "El filósofo que aprendió de la vida". Sobre los Diarios secretos de L. Wittgenstein. La Esfera. El Mundo. 21 julio 1991.
- SALINAS, Pedro; La responsabilidad del escritor y otros ensayos. Seix Barral. Barcelona, 1961 (3ª ed.).
- ; Defensa del lenguaje. Asociación de Amigos de la Real Académi. Madrid, 1991. Edición no venal.
- SÁNCHEZ MECA, Diego; "Filosofía y literatura o la herencia del romanticismo". Rev. Anthropos, nº129, Filosofía y Literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica" Barcelona. Febrero 1992, p. 11-27.
- SANDLER, Irving; Abstract Expressionism. The Triumph of American Painting. Pall Mall Press, London, 1970.
- SARMIENTO; José Antonio (comisario); Libros de artista. Diputación de Cuenca. 1992. Textos de Germano CELANT, José Díaz CUYÁS, Ulises CARRIÓN y J. A. SARMIENTO.

- ; La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973. Eds de la Universidad de Castilla - La Mancha. 1990.
- SAUSSURE, Ferdinand; Curso de lingüística general.
- SCHAFFNER, Ingrid; "Cursive". Parkett, nº42, diciembre 1994. Zurich.
- SCHELLING, Friedrich; La relación del arte con la naturaleza. Sarpe/Aguilar. Madrid, 1985. Trad. de Alfonso Castaño Piñau.
- SCHLATTER, Christian; "What is Lettrisme?". Flash Art (Italy), nº145, marzo-abril 1989, p.92-95.
- SCHLEGEL, Friedrich; Obras selectas. 2 vols. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1983. Edición, introducción, estudios y notas de Hans Juretschke. Trad. de Miguel Ángel Vega Cernuda.
- SCHOPENHAUER, Arthur; Escritos literarios. Ed. Mundo Latino. Madrid, (sin fecha). Trad. de Edmundo González -Blanco.
- ; Ensayos sobre religión, estética y arqueología. Ed. La España moderna. Madrid, (sin fecha). Trad. de Edmundo González-Blanco.
- ; El mundo como voluntad y representación. Aguilar. Madrid, (sin fecha). Trad. de Eduardo Ovejero.
- SEARLE, John; ¿Qué es un Acto de Habla?. [1965]. revista Teorema. Valencia, 1977. Trad. de Luis Manuel Valdés Villanueva.
- ; Actos de habla. Ensayo de Filosofía del lenguaje. Cátedra. Madrid, 1980.
- SEDLMAYR, Hans; El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de época. Labor. Barcelona, 1959. Trad. de Gabriel Ferraté.
- ; La revolución del arte moderno. [1955]. Mondadori. Madrid, 1990. Trad. de Amelia Valverde.
- SELZ, Peter; La pintura expresionista alemana. [1957]. Alianza Editorial. Madrid, 1989. Versión española de Carmen Bernárdez.
- SIEGEL, Jeanne; ARTWORDS. Discourse on the 60s and 70s. U.M.I. Research Press. Ann Arbor. Michigan. 1985. Entrevistas con artistas.
- SILES, Jaime. El Barroco en la poesía española. Concienciación lingüística y tensión histórica. Doncel. Madrid, 1975.
- SINGH, Jagjit; Teoría de la información, del lenguaje y de la cibernética. [1966]. Alianza Editorial. Madrid, 1972. 2ª ed. de 1976.
- SOLLERS, Philippe; La escritura y la experiencia de los límites. [1968]. Pre-Textos. Valencia, 1978. Trad. de Manuel Arranz Lázaro. Versión autorizada por el autor.
- SOURIAU, Etienne; La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada. F.C.E. México, 1965.
- STANGOS, Nikos; Conceptos de arte moderno. Alianza Editorial. Madrid, 1986.
- STEINER, George; Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción. [1975]. F.C.E., México, 1980. Trad. de Adolfo Castañón.
- ; Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. [1976]. Gedisa, Barcelona-México, 1990.
- ; "Celine, el hombre gato. El conflicto entre literatura e ideología en la obra del autor francés". El País/Babelia nº56, Madrid, 7 noviembre 1992.
- STEIR, Pat; "The Word Unspoken". Artforum, U.S.A., vol.28, pt. 4, diciembre 1989, p.125-127.
- SUBIRATS, Eduardo; El final de las vanguardias. Anthropos. Barcelona, 1989.
- TAGLIACOZZO, Giorgio, MOONEY, Michael y VERENE, Donald Phillip; Vico y el pensamiento contemporáneo. [1976]. F.C.E., México, 1987.

- THENON, Jorge; *La imagen y el lenguaje*. La Pléyade. Buenos Aires, 1971.
- THIEBAUT, Carlos; *Historia del nombrar*. Visor. Madrid, 1990.
- TRIAS, Eugenio ; *La memoria perdida de las cosas*. [1978]. Mondadori. Madrid, 1988.
 ----- ; *La lógica del límite*. Destino. Barcelona, 1991.
- TRAVERSONI, Blanca; *La ciencia el pensamiento y el arte del siglo XIX*. Cincel-Kapelusz. Madrid, 1979.
- TRIGGER, Bruce G.; *Historia del pensamiento arqueológico*. [1989]. Crítica. Barcelona, 1992. Trad. de Isabel García Trócoli. Revisión de Silvia Gili.
- TRIMARCO, Angelo; *Conferencias. Arte y crítica en la posmodernidad*. [1990]. Julio Ollero / Instituto de Estética y Teoría de las Artes. Madrid, 1991.
- ULLMAN, Stephen; *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. [1962]. Taurus. Madrid, 1991. Trad. de Juan Martín Ruíz-Werner.
- UNAMUNO, Miguel de ; *Del sentimiento trágico de la vida*. Akal. Madrid, 1983.
- URBAN, Wilbur Marshall; *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. [1939]. F.C.E. México. 1952. Ed. consultada de 1979.
- USLAR PIETRI, Arturo y SOTO, Jesús Rafael; *Escritura*. Eds. Macanao. Caracas, 1979. Con ilustraciones de Jesús Rafael Soto.
- VALDÉS, Juan de; *Diálogo de la lengua*. Planeta. Col. Autores hispánicos. Barcelona, 1986. Edición, introducción y notas de Francisco Marsá.
- VALDÉS VILLANUEVA, Luis Manuel (Ed. et alt.); *Significado y acción*. Eds. Rubio-Episteme. Valencia, 1983. Textos de J.L. Austin, P.F. Strawson, J.R. Searle y R.M. Hare.
- VALENZUELA, Javier; "Marguerite Duras". *El País Semanal*. nº 128, 1 agosto 1993. año XVIII, 3ª época. p.10.
- VALÉRY, Paul; *Teoría poética y estética*. Visor. Madrid, 1991.
- VIDAL, Fidel; "Propiedade da palabra". *Rev. Luzes de Galicia*. nº 19-20, Verán 1992.
- VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen*. Prensa, cine, televisión. Paidós. Barcelona, 1986.
- VILLAFANE, Justo; *Introducción a la teoría de la imagen*. Pirámide. Madrid, 1989.
- VILLAESPEA, Mar; "El delfín y el submarino". *Rev. Arena*. nº0, Madrid, enero 1989.
- VIÑUALES, Jesús; *El comentario de la obra de arte. (Metodologías concretas)*. U.N.E.D. Madrid, 1986.
 ----- ; *Iniciación al arte contemporáneo*. Cuadernos de la U.N.E.D. Madrid, 1988.
- VIRILIO, Paul; *Estética de la desaparición*. Anagrama. Barcelona, 1988.
- WITTGENSTEIN, Ludwig; *Estética, psicoanálisis y religión*. Sudamericana. Buenos Aires, 1976. Trad. y prol. de Eduardo Rabossi.
 ----- ; *Observaciones a La rama dorada de Frazer*. Tecnos.
 ----- ; *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. [1966]. Paidós ICE / U.A.B. Barcelona, 1992. Introd. de Isidoro Reguera.
- WOLFE, Tom; *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. [1975]. Anagrama. Barcelona, 1976, 2º ed. 1982.
 ----- ; *¿Quién teme al Bauhaus feroz? El arquitecto como mandarín*. Anagrama. Barcelona, 1982.
- WOLFFLIN, Heinrich; *Renacimiento y Barroco*. [1888]
 ----- ; *El arte clásico*. [1899]

- ; Conceptos fundamentales de la obra de arte. [1915]. Espasa-Calpe. Madrid, 1924 (Ed. de 1985). Palabras preliminares de Enrique Lafuente Ferrari. Trad del alemán por José Moreno Villa.
- ; Reflexiones sobre la Historia del Arte. Península. Barcelona, 1988. Trad. de Jorge García García.
- WOLLHEIM, Richard; El arte y sus objetos. Seix Barral. Col. Biblioteca breve. Barcelona, 1972.
- YVARS, Juan Francisco; "La forma como historia". Revista de Occidente. nº 117, febrero 1991, pags. 17-30.
- ZAMBRANO, María; El hombre y lo divino. Siruela. Madrid, 1991.
- ZERI, Federico; Detrás de la imagen. Conversaciones sobre el arte de leer el arte. [1987]. Tusquets. Barcelona, 1989.
- ZUNZUNEGUI, Santos; Mirar la imagen. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. San Sebastian, 1984.
- ; Pensar la imagen. Cátedra / Universidad del País Vasco. Madrid, 1989.